

المركز القومى للترجمة

ألوان من التفكيكية

دليل للمستخدم

إعداد: نيكولاس رويل
ترجمة: عبد الوهاب علوب

2421

هذا الكتاب دليل لمستخدم التفكيكية من خلال تنويعة من الموضوعات والمقالات. فيضم مقالات عن الدراسات الثقافية والمخدرات والأخلاق والحركة النسائية والقصص والسينما والتأويل والحب والشعر وما بعد الاستعمارية والتحليل النفسى والتقنية والنسيج. إلا أن كلاً من هذه المقالات له أكثر من بؤرة تركيز ويستكشف تفكيكيات أخرى. فالفصل المتعلق بالحركة النسائية مثلاً يتعلق بالفنون البصرية أيضاً؛ والفصل الخاص بالقصص يتناول الاعتراف؛ والفصل الذى يتناول ما بعد الاستعمارى يتحدث عن "الجذور" اليهودية-الجزائرية-الفرنسية للتفكيكية. يبدأ الكتاب بمقدمة بعنوان "ما التفكيكية؟" قبل أن ينتقل إلى سلسلة من مقالات أكثر تحديداً كُتب كل منها خصيصاً لهذا الكتاب. واقتُرح فى بداية هذا المشروع أن يكون لكل مقال عنوان بصيغة "التفكيكية و ..." ويتعلق المقال الأخير لجاك ديريدا بحرف العطف "و" نفسه. ويشير فى مستهل مقاله إلى أنه "فى البدء كانت واو العطف". وباعتبارها افتتاحية وتكميلية فهى تؤكد على بداية التفكيكيات.

ألوان من التفكيكية

دليل للمستخدم

المركز القومى للترجمة

تأسس فى أكتوبر ٢٠٠٦ تحت إشراف: جابر عصفور

مدير المركز: أنـور مغيـث

- العدد: 2421
- ألوان من التفكيكية: دليل للمستخدم
- نيكولاس رويل
- عبد الوهاب علوب
- اللغة: الإنجليزية
- الطبعة الأولى 2014

هذه ترجمة كتاب:

DECONSTRUCTIONS: A User's Guide

Edited by: Nicholas Royle

شارع الجبلاية بالأوبرا– الجزيرة– القاهرة. ت: ٢٧٣٥٤٥٢٤ فاكس: ٢٧٣٥٤٥٥٤

El Gabalaya St. Opera House, El Gezira, Cairo.

E-mail: nctegypt@nctegypt.org Tel: 27354524 Fax: 27354554

ألوان من التفكيكية

دليل للمستخدم

إعـــــداد: نيكـــولاس رويـــل

ترجمـــــة: عبد الوهـاب علـوب



2014

بطاقة الفهرسة
إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية
إدارة الشئون الفنية

رويل، نيكولاس
ألوان من التفكيكية: دليل للمستخدم/ إعداد: نيكولاس رويل، ترجمة: عبد الوهاب علوب.
ط ١ - القاهرة: المركز القومي للترجمة، ٢٠١٤
٤٦٠ ص، ٢٤ سم
١ - النقد الأدبي
(أ) علوب، عبد الوهاب (مُترجم)
(ب) العنوان ٨٠٩

رقم الإيداع: ٩٦٤٧/ ٢٠١٣
الترقيم الدولي: I.S.B.N - 978 - 977 - 718 - 353 - 6
طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

المحتويات

تصدير

هذا الكتاب دليل مستخدم للتفكيكية من خلال تنويعة من الموضوعات والمقالات. فيضم مقالات عن الدراسات الثقافية والمخدرات والأخلاق والحركة النسائية والقصص والسينما والتأويل والحب والشعر وما بعد الاستعمارية والتحليل النفسى والتقنية والنسيج. إلا أن كلاً من هذه المقالات له أكثر من بؤرة تركيز ويستكشف صورًا أخرى من التفكيكية. فالفصل المتعلق بالحركة النسائية مثلاً يتعلق بالفنون البصرية أيضًا؛ والفصل الخاص بالقصص يتناول الاعتراف أيضًا؛ والفصل الذى يتناول ما بعد الاستعمارى يتحدث كذلك عن "الجذور" اليهودية– الجزائرية– الفرنسية للتفكيكية. وهكذا. كما جُمعت التفكيكيات معًا على أمل بيان السياقات المتعددة والمتباينة التى يعمل فيها الفكر والتطبيق التفكيكيان سواء فى نطاق الجامعة أو وراءها، سواء فى نطاق ما يعرف بـ "الغرب" أو وراءه. يبدأ الكتاب بمقدمة بعنوان "ما التفكيكية؟" قبل أن ينتقل إلى سلسلة من مقالات أكثر تحديدًا كُتب كل منها خصيصًا لهذا الكتاب. واقتُرح فى بداية هذا المشروع أن يكون لكل مقال عنوان بصيغة "التفكيكية و..." ويتعلق المقال الأخير لجاك ديريدا بحرف العطف "و" نفسه. ويشير فى مستهل مقاله إلى أنه "فى البدء كانت واو العطف". وباعتبارها افتتاحية وتكميلية فهى تؤكد على بداية صور التفكيكية.

١
ما التفكيكية؟

نيكولاس رويل

حضرة المحترم

أعجبني معجمك. إنه معجم اللغة الإنجليزية الأجمل في مجلد واحد. وإنـي لعلى استعداد للبحث بشكل جدي في الفكرة التي أبديتَ على الغلاف، أي «حجية اللغة الإنجليزية اليوم». ولطالما كان لمعجم تشيمبرز مكانة خاصة في قلبي. واقتنيتُ نسخة من طبعة ١٩٩٣ بمجرد صدورها. وكان ينبغي أن أكتب لك في حينه؛ فهذه الطبعة احتوت لأول مرة على مادة للفظ "تفكيكية". والآن وفي الطبعة الأحدث (١٩٩٨) وجدتُ أن المادة لم يطرأ عليها أي تغيير، فرأيت لزامًا عليّ أن أكتب لك عن هذا الأمر. فلم أعد أطيق صبرًا إذ وجدتك تعرّفها بما يلي:

التفكيك: اسم، نهج للتحليل النقدي ينطبق بصفة خاصة على النصوص الأدبية، وببحثها في قدرة اللغة على تصوير الواقع بدقة تؤكد على أنه ما من نص يمكن أن يكون له معنى ثابت لا يتغير، وأن القارئ لابد من أن يستبعد أي افتراض فلسفي أو غير فلسفي في تناوله أي نص.

وهو تعريف يبدو، لي إن أذنتَ لي، سيئًا للغاية. ويبلغ من السوء حدًا يجعلني لا أدري من أين أشرع في التنفيس عن حزني وغضبي المعجميين. إلا أنه في الوقت نفسه تنفيس للضحك، ذلك أن هذا التعريف للتفكيك مضحك إلى حد لا

مزيد عليه. فكر في الأمر؛ كيف يمكن للقارئ أن «يستبعد أي افتراض فلسفي أو غير فلسفي في تناوله نصًا». "فالتفكيك" في رأيك يستوجب ألا يقل المرء «عتهًا عن القلانسي»،[١] لا بل إن قلانسي لويس كارول لديه كثير من الافتراضات الفلسفية أو غير الفلسفية بشأن الهوية الجنسية للزمن مثلاً، وبشأن جهل أليس ما يقصد، أو بشأن معنى أن تعرف الزمن وأن تكلمه:

«قال المعتوه: لو عرفتَ الزمن كما أعرفه لما تحدثتَ عن تبديده. إنه "هو".

قالت أليس: لستُ أدري ما تقصد».

هز القلانسي رأسه في ازدراء وقال: طبعًا لا تدرين ما أقصد. بل يمكن أن أقول إنكِ حتى لم يسبق أن كلمتِ الزمن!»[٢]

كيف يتسنى للمرء أصلاً أن «يستبعد كل الافتراضات»، ولا يستبعدها وحسب، بل يظل في الوقت نفسه قادرًا على معرفة كنه النص ومكانه ومعنى «تناوله»؟

لديّ افتراض هو أن تعريفك للمصطلح يتلبسه القلق من أن التفكيك ينسف فكرة المعجم من أساسها. إذ كيف يمكن وضع معجم إذا كان – حسب قولك – «ما من نص يمكن أن يكون له معنى ثابت لا يتغير»؟ فتتلاشى إمكانية تعريف أي لفظ أصلاً. لا، فنطاق التفكيك أكبر من أن يسعه تفكيرك، حتى وإن كان لابد من إدراج اللفظ في طبعتك الجديدة المعتمدة. فالتفكيك سخف. أنت لم تقل ذلك، ولكنك توحي بذلك باستعانتك بالفعل "أكد": فالتفكيك "يؤكد" «على أنه ما من نص يمكن أن يكون

---

(١) «معتوه كالقلانسيّ» (as mad as a hatter) تعبير دارج في الإنجليزية البريطانية يشير إلى تأثير الزنبق السام على صناع القلانس لاستعانتهم بنترات الزنبق في صنع القلانس.

(2) Lewiss Carroll, 1960, p. 69.

له معنى ثابت لا يتغير ...». لا مجال بالطبع لأن يداخلك الظن باحتمال صدق توكيد كهذا أو الظن بأن له أية قيمة. إذن فلماذا تكلف نفسك عناء وضع تعريف بهذا القدر من السخف؟ هناك شيء واحد على الأقل يبدو جليًا، هو أنه لا استبعاد لأى افتراض أساسى من جانب ناشر معجم تشيمبرز، بما فى ذلك افتراض أنه يمكن «للغة أن تصور الواقع بشكل كافٍ» (وهو افتراض أراه لا يخلو من غموض). فماذا تقصد؟ فى البدء كان هناك واقع، ثم جاءت بعده اللغة لتصوره، وفوق الأرض والماء كانت هناك الكفاءة (كفاءة اللغة ومعها نفترض كفاءة اللغات وما بين اللغات). ما هذا "الواقع" الذى تشير إليه؟ وكيف يتسنى "للغة" أن تنبت عنه بكل بساطة؟ أتصور أنك سترد علىّ بأنك لم تشر إلى الواقع من قريب أو بعيد! فأقتنع بأنى أهذى وأعود لمراجعة تعريفك مرة أخرى، ولكن هاهى الكلمات التى استشهدتُ بها. أرتجف أمام هذه الرطانة المبهمة، ولا أدرى إلى أين أمضى.

فما التفكيك؟ دعنى أستشهد بتعريف أو تعريفين معجميين آخرين لكى أحاول أن أوضح الأمور. كما سبق أن أشرتُ لم يرد لفظ **deconstruction** فى تشيمبرز قبل ١٩٩٣، فلا يرد فى طبعة ١٩٨٨. ولكن فى ذلك الوقت تقريبًا دخل المصطلح (بالمعنى الذى يعنينا هنا) اللغة؛ وأدرج فى طبعة ١٩٨٩ من معجم أوكسفورد الإنجليزى بالتعريف التالى:

Deconstruction [f. DE + CONSTRUCTION]

أ) فِعل فَك بِناء الشّىء.

ب) فى الفلسفة والنظرية الأدبية: إستراتيجية للتحليل النقدى ترتبط بالفيلسوف الفرنسى جاك ديريدا (ولد ١٩٣٠) وتتجه نحو كشف الافتراضات الغيبية والتناقضات الداخلية المسلم بها فى لغة الفلسفة والأدب.

وهو تعريف أراه يفضل تعريفك. فتعريف معجم أوكسفورد له معنى على الأقل، وهو ما لا يمكن قوله عن تعريف تشيمبرز. كما أنه لا يخلو من فائدة في أنه يلفت إلى أن للفظ تاريخًا وأن له معانيَ شتى، ويرجع المعنى الأقدم للتفكيك أي «فك بناء الشيء» إلى ١٨٨٢ على الأقل طبقًا لمعجم أوكسفورد.

كما يذهلني تعريف معجم أوكسفورد للمصطلح من جوانب أخرى. فهو أولاً يحسن صنعًا في رأيي بقوله إن "التفكيك" بمعناه الأحدث يزداد وضوحًا في ارتباطه بكتابات جاك ديريدا. فكثيرون كتبوا نصوصًا تفكيكية، وكثيرون غيرهم أدلوا بدلائهم في التحقيق المتواصل لما يُعرف بالتفكيك، لكن ديريدا يظل الشخصية الأولى في فهم معنى التفكيك. وستظل كتاباته محور إشاراتي فيما تبقى من خطابي هذا كلما دعت الضرورة. ثانيًا، يرى تشيمبرز أن التفكيك "نهج"، بينما يعتبره معجم أوكسفورد "إستراتيجية". ثالثًا، يصف تشيمبرز التفكيك بأنه شيء "يُطبَّق"، في حين يرى معجم أوكسفورد أنه "تحليل". وأخيرًا يرى تشيمبرز أن التفكيك يرتبط بالنصوص الأدبية بصفة خاصة، بينما يربطه معجم أوكسفورد بالفلسفة والنظرية الأدبية بصورة أعم.

قد يبدو هذا كله من قبيل الانتقاد في نظرك، ولكن لو لم يكترث المعجميون بتفاصيل التعريف فمن غيرهم سيكترث؟ لك الحق بالطبع إن زعمتَ أنك لستَ معجم أوكسفورد وأنك ليس لديك من الصفحات ما يسمح لك بالاستفاضة والتفصيل وتقديم الأمثلة لتوقيت تداول مصطلح "تفكيك" ومكان تداوله أو مواضع وروده. هذا أمر مفهوم، لكن الاختلافات لاتزال قائمة، حتى لو قارنا تعريف تشيمبرز بنظيره فيما يُعرف بـ «معجم أوكسفورد المختصر الجديد» (وهو عنوان يطرح تساؤلات جادة، ألا توافقني الرأي؟ معجم يُختصر ويظل مع ذلك كما هو؟ وإلى أي مدى يمكن أن يُختصر ويظل كما هو؟ قد يكتفي بمادة واحدة للفظ "تفكيك"؟) على أيٍّ إليك ما ورد من تعريف لهذا اللفظ في «معجم أوكسفورد المختصر الجديد»:

تفكيك ١- عكس تركيب. ٢- إستراتيجية للتحليل النقدى للغة والنصوص (لا سيما الفلسفية والأدبية) تؤكد على الجوانب الكاشفة لافتراضات وتناقضات مسلم بها.

أود أن أعدل بين هذين التعريفين. (لعل هناك تعريفًا آخر: التفكيك محاولة للتوافق مع مقولة إن «العدل فوق القانون والحساب» وإنه لا يمنهج، بل يأتى من المستقبل، وإنه «يجب دومًا ذكر عبارة: انظر ديريدا، ١٩٩٠أ، ص٩٧١).
وإذا قلتُ إن تعريف تشيمبرز أقل دقة ومسؤولية من تعريف معجم أوكسفورد المطول أو المختصر فهذا لا يعنى أنى أعتبر تعريفات معجم أوكسفورد مسلمًا بها. بل أود أن أبين ما أراه خطأ صريحًا فى تعريفك؛ ولكنى أود أيضًا أن أبين أن هذه التعريفات ليس من بينها ما هو مفيد تمامًا.

كما سبق أن ذكرت بشأن تعريفك التفكيك بأنه «منهج ... يطبَّق على النصوص الأدبية بصفة خاصة؛ فمن أبلغ ما كتب ديريدا عن موضوع "ما التفكيك؟" «خطاب لصديق يابانى». (وهو خطاب كخطابى الذى تطالع الآن؛ وأعتقد أن كتابة الرسائل لها أهمية بالنسبة لطبيعة التفكيك. فكتابة الرسائل تتسم بقدر غريب من الوحدة، فأنت وحيد ولكنك لستَ وحيدًا. إنها فردية – فأنا مثلاً دون غيرى أكتب لك أنت دون غيرك – ولكنها أيضًا عامة بمعنى أن الخطاب لا يُقرأ من حيث المبدأ إلا فى غيابنا، بل بعد وفاتنا. وأخيرًا فكتابة الرسائل تجربة – تجربة وتجريب لكتابة لا أدرى ما سأقول عنها. فى نص رسائلى آخر يسمى "التخاطر" يتذكر ديريدا قول فلوبير فى رسالة للويز: «استيقظت لتوى وأكتب لك دون أن أدرى ما سأقول».[1] ما يذكرنى أيضًا بكتاب "جوانب الرواية"[2] حيث يروى فورستر حكاية عجوز «يتهمها أبناء أخيها بأنها غير منطقية» فتقول

(1) Derrida, 1988b, p. 12.
(2) E. M. Forster, Aspects of the Novel, 1927.

في دهشة: «كيف لي أن أعبر عما يجول بخاطري قبل أن أرى ما أقول؟»[١] والتفكيك هو هذا الضرب من التوتر إزاء ما يستحيل توقعه. أعتذر، لعلي استطردتُ كثيرًا؛ على أي، ها أنا ذا أغلق هذا القوس).

وفي «خطاب لصديق ياباني» يعلن ديريدا صراحةً وبكل بساطة أن «التفكيك ليس منهجًا ولا مجال لتحويله إلى منهج»[٢]. وما يقصده هو أن التفكيك ليس منهجًا يمكن تطبيقه على نص أدبي مثلاً (أو على نص فلسفي أو أي نص آخر أو معجم أو على فيلم أو قماش أو على الحركة النسائية أو عقاقير أو على التحليل النفسي أو الحب، إلخ). ويقدم ريتشارد بيردسورث إلماعة جيدة عن هذه النقطة؛ حيث يقول:

> «يحرص ديريدا على تحاشي هذا المصطلح ("منهج") لأنه ينطوي على دلالات ذات شكل إجرائي من إصدار الأحكام. مفكر صاحب منهج قرر بالفعل كيف يتصرف، ويعجز عن أن يستسلم للمسألة التي يفكر فيها، فهو مسؤول عن المعايير التي تشكل إيماءاته الفكرية. وهذه بالنسبة لديريدا... هي المسؤولية ذاتها»[٣].

كما يوحي مصطلح "منهج" بشيء منتظم ومغلق، أو بإجراء ينتهي. ويستحسن استخدام معجم أوكسفورد للفظي "إستراتيجية" و"تحليل" مادام أن المرء يحاول أن يتعامل معهما باعتبار أنهما "لا متناهيين". أنا لا أريد أن أبدو ماكرًا، ولا يسعني أن أدعي أنه لم يكن هناك من سعوا لتصوير التفكيك باعتباره منهجًا

---

(1) Forster, 1976, p. 99.
(2) Derrida, 1991, p. 273.
(3) Beardsworth, 1996, p. 4.

يمكن تطبيقه على هذا أو ذاك. بل صدر مؤخرًا مجلد كامل بعنوان «التطبيق: إلى ديريدا»[1] خُصص لإماطة اللثام عن خطأ افتراض أن التفكيك شيء «يُطبَّق» ببساطة. وفى مقالته الافتتاحية لهذا المجلد يقول جيوفرى بننجتون بكل حدة: «إن السعى للتطبيق ... يدعم البنية التى تعنى ألا شيء يُطبَّق وأننا نقضى وقتنا فى تنظير الفشل المأساوى أو غير الصحيح فى التطبيق»[2]. يكفى أن أقول - وأرجو أن تغفر لى فظاظة عبارتى - إن التفكيك بهذا المعنى لا يفيد أحدًا فى شىء. كانت هذه فى المقام الأول نسخة أمريكية شمالية من "التفكيك" سادت أواخر سبعينيات القرن العشرين وثمانينياته وارتبطت بما عرف بـ "مدرسة ييل" فى الولايات المتحدة، وهو ضرب من التفكيك الشكلى انتقده كل من رودلف جاشيه (١٩٨٦) وجيوفرى بننجتون (١٩٨٨) بذكاء وحدة. كانت هذه بصورتها التى تزيد قليلاً من مجرد نسخة مطورة من النقد الأمريكى الجديد هى التفكيكية باعتبارها قراءة دقيقة لنصوص أدبية فى المقام الأول، وتهتم بإبراز لحظات الشك والتضاد والتضارب.

عندما بدأت التفكيكية تستشرى (كأنها جرثومة أو طفيل) فى جامعات أمريكا الشمالية وغرب أوروبا بأواخر سبعينيات القرن العشرين وأوائل ثمانينياته ارتبطت بصورة عامة بإستراتيجية تركز على التناقضات الفكرية (الكلام/الكتابة، الحضور/الغياب، الخارج/الداخل، وهكذا) وبصورة أخص بالإقرار بأن مثل هذه التناقضات تجر فى أعقابها "تراتبية عنيفة" دومًا[3]: وأحد قطبى التناقض (الكلام مثلاً) يمتاز - فى سياق بعينه لابد من بيانه -على نقيضه المفترض (الكتابة مثلاً). وتتضمن التفكيكية قلب هذه التراتبية وإعادة كتابة الأساس الذى قام عليه التناقض

---

(1) Applying: to Derrida. 1996.
(2) Brannigan et al., 1996. p. 6.
(3) Derrida. 1981. p. 41.

أصلاً أو تغييره. وهى دائمًا تبدو شكلية بصورة بلهاء حين تصاغ بهذه الـصورة، وهنا يمكن لى أن أقدر ما مررتَ به من مصاعب (ولاتزال) فى كيفية تعريف "التفكيكية".

هذا المعنى الشكلى للتفكيكية هو بلا شك ما أدى بديريدا إلى القول فى سنة ١٩٨٠ بأن "التفكيكية" «كلمة لم ترُق لى قط وتـداهمنى بـشكل غير سار»[1]. ولبغضه دلالات. فهو من ناحية مثال طيب لحقيقة أن التفكيك لا يخص الناس كافة، فهو ليس شيئًا يمكن لأحد (أنت أو أنا أو ديريدا) أن يتحكم فيه، وله حياة جرثومية أو طفيلية أو روحية خاصة به. ومن ناحية أخرى لم يستسلم ديريدا من باب اليأس فتوقف عن تداول لفظ "تفكيكية"؛ بل أصر على تداوله وواصل العمل على تغيير السياقات التى يرد فيها وزيادتها. وقد تشمل هذه السياقات العمارة مثلاً ودراسة الحقوق والتمريض والحواسب والتقنية والشعر والقصص والأخلاق والتأويل ودراسة الحضارات ودراسات ما بعد الاستعمار والمخدرات والأشباح وغيرها ولكنها لا تقتصر عليها. وفى تسعينيات القرن العشرين واصلت التفكيكية انتشارها فظهرت فى كل مكان وفى أى مكان، ولكنها فوق هذا وذاك ظلت تتحرك؛ أى أن وضعيتها أو استقرارها – الذى يزعزع الاستقرار فى جوهره – فى حركة دائبة. وكما يشير ديريدا فى "الخاتمة" (وهو مرة أخرى وبالصدفة نص كُتب على شكل خطاب) التى صدرت أول مرة فى سنة ١٩٨٨، فالتفكيكية فى الأصل هى:

> «هذا الاضطراب المتحرك فى "الأشياء ذاتها" إن صح التعبير؛
> ولكنه ليس سلبيًا. فالاضطراب مطلوب من أجل "التطور" أيضًا.
> والسابقة de فى لفظ deconstruction يشير لا إلى إزالة ما

(1) Derrida, 1983, p. 44.

ينبنى، بل إلى ما يتبقَّى ليجرى التفكير فيه فيما وراء المخطط البنائى أو الهدمى»[1].

يقول ديريدا إن التفكيكية «مجرد طيف زائر»[2]: فهى تلوح فى كل مكان. فالتفكيكية تأثير طيفى يخُط "الأشياء ذاتها". ويقول إن «منطق الحالة الطيفية لا ينفصل عن فكرة... التفكيكية ذاتها»[3].

وهكذا يصبح لكلامى معنى حين أقول إنه لا يسعك أن تقول إن التفكيك "منهج"؟ وما يقصده ريتشارد بيردسورث هو أن "المنهج" يضلل لأن التفكيك يرتبط بما لا يصاغ أو يُنتظر. فالتفكيكية ترتبط بما لا مجال للتنبؤ به، بما لا يحصى، بل بالمستحيل. وكما يقول تيموثى كلارك: «بما أن التفكيكية لا مجال للتنبؤ بها أو برمجتها فهى مستحيلة، بمعنى أنها خارج نطاق الممكن أو ما يقبل الحساب»[4]. وهذا بدوره يذكرنا بما وصفه ديريدا نفسه بـ «التعريف الأقل سوءا» لـ «التفكيكية»، أى «تجربة المستحيل».[5] ويقول إن هذا التعريف ينطوى على مفهوم عن الضرورة لم يعد يتضاد مع المستحيل أو يتناقض معه. فهو مثلاً احتمال ضرورى ألا تبلغ الرسالة وجهتها، وهذه الضرورة التى هى جزء من بنية الكتابة باعتبارها تواصلاً عن بعد تعنى أن أية رسالة وأى نص يطارده احتمال عدم الوصول. فهذا الخطاب الذى تطالعه الآن مثلاً ليس مجرد مسألة نظام بريدى فاشل بالمعنى الحرفى للعبارة، بل مسألة تتعلق بمعنى أننا يستحيل أن نتأكد تمامًا من وصول أية رسالة أو أى نص وصولاً تامًا ونهائيًا. وهذا العنصر أو السمة التى

(1) Derrida, 1988a, p. 147.
(2) Derrida, 1995, p. 29.
(3) Derrida, 1994, p. 178.
(4) Clark, 1992, p. 190.
(5) Derrida, 1992, p. 200.

تميز الكتابة أو القراءة يتعذر تصورها؛ ويطلق عليها ديريدا فى بعض المواضـــع "الموت" أو "البقية الغائية"[١]. ويصوغها بننجتون بإيجاز بليغ بقوله: «التفكيكية ليست ما نظن»[٢]. لذا فإن سؤال «ما التفكيكية؟» يتسم فى حد ذاته بسذاجة مفرطة، ذلـــك أن التفكيكية وربما فى المقام الأول شك فى "الضمير المستتر"، أو اهتمام بما تبقـــى ليجرى التفكير فيه، أو بما لا مجال للتفكير فيه فى نطاق الحاضر.

وهنا أيضًا لابد أن أقول إن معجم أوكسفورد الإنجليزى لا يختلف عن معجم تشيمبرز فى أخطائه، لأن ما تخفق هذه التعريفات المعجمية كافة فى إدراجه هو أن التفكيكية لا تقتصر على ما يعرف بـــ "الفلسفة والنظرية الأدبية". بل تتعلق بالهوية والتجربة بعامة. ودعنى أحاول أن أطرح تعليلاً شديد الإيجاز لـــذلك مـــن ناحيـــة مفهوم النص. فهناك سوء فهم شائع لـــديك ولـــدى محـــررى معجـــم أوكـــسفورد الإنجليزى وغيره كثير بأن التفكيكية تتعامل لا مـــع التجربـــة والحيـــاة الحقيقيـــة أو "الواقع" (كما تسمونها)، بل مع اللغة ومع النصوص بخاصة.

لا شك أن سوء فهم التفكيكية باعتبارها "نصًا" أو "منهجًا" أو أســـلوب كتابـــة أو نصوص قراءة سيظل باقيًا ما بقيت التفكيكية "نفسها" (كأنما يمكن للمرء أن يقول إن التفكيكية تختلف دائمًا عن نفسها، فهناك دائمًا تفكيكيات). لكنى أريد كما سبق أن قلـــت أن أكون منصفًا – وإن استحال ذلك – حيال ما أظن أنه يجرى لهذا اللفظ أو المفهـــوم أو الظاهرة أو التجربة الغربية أى التفكيكية. ولنتدبر ما يعد أشهر ما قال ديريـــدا فـــى هـــذا السياق: «ليس هناك شيء خـــارج الـــنص» **(il n'y a pas de horstexte)**[٣]. ويعلـــق بننجتون على هذه العبارة فى المقال المختصر التالى:

---

(1) Derrida, 1988a, pp. 8, 10.
(2) Bennington, 1989, p. 84.
(3) Derrida, 1976, p. 163.

«إن "النص" ليس امتدادًا لفكرة مألوفة، بل إحـــلال أو إعـــادة صياغة لها. والنص بعامة هو أيـــة منظومـــة علامـــات أو آثـــار أو إشارات. والإدراك نص... والتفكيكية ليس بها مكان للغـــة هنـــا، وعالَم هناك تدل عليه. والعناصر فى اللغة تشير إلى بعضها الـــبعض لبيان هويتها، وتشير إلى العلامات غير اللغوية التى تدل بدورها على هويتها واختلافها. وليس ثم فارق جوهرى بـــين اللغـــة والـــدنيا، فأحدهما فاعل والآخر مفعول. هناك بقايا»[١].

فالتفكيكية تتعلق بالبقايا، بمنطق "البقية الغائبة"، بتصور للغة أوســع وأكثــر روحانية مما يسمح به تعريفك المعجمى.

ما فعله ديريدا "بالنص" هو أن بيَّن أنه يفتح علـــى مـــا يـــسميه "تعميمًـــا لا متناه"[٢]. وفى «العيش على: الحدود الفاصلة» يقول إن النص:

«لم يعد جثة هامدة للكتابة، أو مضمون محتجز فى كتـــاب أو فى حواشيه، بل هو شبكة تفاضلية، نسيج من علامات تـــدل بـــصورة لا متناهية على شىء غيرها، على علامات تفاضلية أخرى. مـــن ثم فالنص يتجاوز كل الحدود المخصصة لـــه حـــتى الآن (لا يغمرهـــا أو يُغرقها فى تجانس لا متمايز، بل يحيلها خطوطًـــا أكثـــر تعقيـــدًا وانقسامًا) — كل الحدود، وكل شىء كان يُفتـــرض أن يوضـــع فى مواجهة الكتابة (الكلام، الحياة، الدنيا، الواقع، التاريخ، وكل مـــا لم يكن يُفترض، كل مجال إشارة — إلى الجسد أو العقل الواعى أو اللا واعى، إلى السياسة والاقتصاد وما إلى ذلك)»[٣].

---

(1) Bennington. 1989. p. 84.
(2) Derrida. 1983. p. 40.
(3) Derrida. 1979. p. 84.

وإذا كانت التفكيكية تتعلق بأنواع من "الارتقاء الفكرى" كهذا فإن العواقب ولا شك تشكل تحديًا لمحررى المعاجم كما يقول ديريدا:

«كل ارتقاء فكرى يصبح تحولاً، أى تشوهًا، ويستحيل علاقة معتمدة بين كلمة وفكرة، بين مجاز وما يتوق المرء لاعتباره معنى أوليًا ثابتًا، أو معنى دارجًا مناسبًا حرفيًا أو متداولاً»[١].

تصور طبعة من معجم تشيمبرز تضع تحت كل مادة تعريفًا لما يعد فى حينه "معنى أوليًا ثابتًا" للفظ ما و"معناه الدارج الحرفى أو المتداول"، ثم يتبع ذلك بإيضاح مطول "للتعميم اللا متناهى" للفظ نفسه. أى دليل للمستخدم سيكون هذا! تجربة المستحيل.

اسمح لى أن أوجز كل هذا بمحاولة قول شىء عما يسمى لغة تقريرية وتعبيرية. ولعل هذه أجدى سبل الشروع فى التفكير فى التفكيكية. (لا شك أن هذا ما كان يجب أن أبدأ به، أو بدأتُ به دون أن أشير إلى ذلك صراحةً. لعلى قلتُ شيئًا عن شكى فى هويتك، فهل أنت رجل مثلاً أم امرأة – فمعجمك لا يعرّف إلا "المحرر"[٢] دون تقديمه باسمه أو باسمها. على أى فكل هذا سيكون له دور فى هذا الخطاب وله آثاره). فاللغة التقريرية حين تقرر شيئًا ببساطة: ولغتك، لغة المعجم، مثال تقليدى وقوى عليها. و"التفكيكية" حسب قولك كذا وكذا. وهذه عبارة تقريرية فى ظاهرها، تقرير لحقيقة أو تعريف على الأقل. وأنت تعرّفها كما يلى: «الصفة **constative** (صفة للعبارة) ما قد يكون أصليًا أو زائفًا؛ وهو ما ينطوى على توكيد لا على أداء». أما اللغة الأدائية فهى اللغة حين لا تقول، بل تفعل شيئًا بالقول.

---

(1) Derrida, 1983, p. 40-1.
(2) Chambers, 1988, p. vii.

ومرة أخرى أستشهد بتعريفك: «الصفة **performative** (صفة للعبارة أو الفعـــل) هى ما يشمل الفعل الموصوف (عكس **constative** "تقريرية")». والمثـــال الـــذى تقدمه والذى أعتبره مؤثرًا وساخرًا وجميلاً هو: «أنا أقرُ بجهلى». ومـــن الأمثلـــة الأخرى على العبارات الأدائية الوعد والوعيد وأفعال التسمية أو التعيين وإعـــلان وفاة أحدهم، وهكذا. (وقد يهمك أن تشير على عجل إلى أن وصف اللغة بالأدائيـــة يعقِّد فكرة افتراض أن اللغة «تصف الواقع بدرجة كافية»: اللغة الأدائية تفعل شيئًا فى الواقع بالواقع).

فى كثير من النصوص يبين ديريدا كيف أن العلاقة بين التقريرى والأدائـــى هى علاقة عدوى متبادلة، فأية عبارة تقريرية تحتوى على عنصر أدائى ولو مـــن ناحية أنها مقروءة أو مفهومة، أى من حيث إنها تدعو لحدث أو لتجربة قـــراءة أو سماع أو ما شابه وتكون فى حد ذاتها عرضة لغير المتوقع أو ما لا يمكن التنبـــؤ به. من ثم فكل تعريف يرد فى معجم ليس تقريريًا بل أدائيا وتوليديًا. وما أقوله لك هنا فى هذا الخطاب هو فى حد ذاته إيضاح (ربما كان هزيلاً ولكنه إيضاح علـــى أية حال) للجهود الأدائية لتعريفك لمصطلح "تفكيك"، ولحقيقة أن التعريفات لا تقرر أشياء وحسب بل لها تأثيرات. وكان لزامًا علىّ أن أكتب لك كما سبق أن ذكـــرتُ. ومن ناحية أخرى فأية عبارة أدائية تحوى عنصرًا تقريريا: فلا يمكن تسمية طفـــل أو بذل وعد أو افتتاح صرح جديد دون أن يكون هـــذا الحـــدث مـــدركًا، أى دون توافق مع الطبيعة التقريرية للأعراف أو الأحكام أو القوانين.

فى النمط الأدائى تسعى التفكيكية لأن تأخذ فى اعتبارها الحالات التى تكون فيها العبارات الأدائية تلازمها بالضرورة بقية غائبة، بما تبقى ليجرى التفكير فيـــه أو حسابه أو تجربته؛ فتسعى مثلاً للاشتباك مع نتائج حقيقة أن كل أدائى لا يمكـــن أن يكون إلا على ما هو عليه من حيث إنه مؤلف من احتمال أن يفشل أو يـــضل.

لكن التفكيكية أيضًا أدائية وتقريرية فى اهتمامها بإنتاج تأثيرات جديدة ولغات جديدة وصروح جديدة وأنماط جديدة من السياسة والصداقة والديمقراطية والنزعة الدولية وما إلى ذلك. يقول ديريدا:

> «التفكيكية مبدعة وإلا فهى لا شيء؛ وهى لا تكتفى بالإجراءات المنهجية، بل تفتح ممرًا، وتخطو قدمًا وتترك أثرًا؛ وكتابتها ليست أدائية وحسب، وتنتج قواعد – أعرافًا أخرى – للأدائيات الجديدة ولا تنصب نفسها فى اليقين النظرى لتضاد بسيط بين الأدائى والتقريرى»[1].

دعنى أكرر ما قلتُ لمزيد من الإيضاح: لا مجال للقول بأننا يمكن أو ينبغى أن نتخلص من المعاجم. بل لابد أن تكون لدينا معاجم، ولا سيما معاجم كمعجمك؛ فلطالما أعجبنى معجم تشيمبرز. ومفهوما التقريرى والأدائى (اللذان تعرّفهما بكل أناقة وإيجاز) قيمان للغاية. ولابد أن تكون لدينا عبارات تقريرية، أى تعريفات تلهم بالحقيقة. ولنأخذ على سبيل المثال العبارة التقريرية التعريفية التالية لديريدا:

> «التفكيكية ليست نظرية ولا فلسفة. وهى ليست مدرسة ولا منهجًا. بل إنها ليست لغة خطاب ولا فعلا ولا ممارسة. إنها ما يحدث، ما يحدث اليوم فيما يعرف بالمجتمع والسياسة والدبلوماسية والاقتصاد والواقع التاريخى وما إلى ذلك. التفكيكية هى الحالة. أقول ذلك لا لأنى أعتقد أنه صحيح ولأن بوسعى أن أبينه لو توفر الوقت وحسب؛ بل أيضًا لأقدم مثالاً على العبارة التقريرية»[2].

(1) Derrida, 1989, p. 42.
(2) Derrida, 1990b, p. 85.

ها أنت ذا أمام تعريف آخر للتفكيكية: «هى ما يحدث، ما يحـدث اليـوم». تصور أن تتخذ من تلك العبارة تعريفًا فى معجمك. قد تبدو غامضة نوعًا على مـا أظن. إلا أن عبارة ديريدا هنا تذهلنى بصدقها بقدر ما تدهشنى بفائدتها؛ فلو كانـت ثمة كلمة واحدة تصف أواخر القرن العشرين أو تلخص ما يحدث فى مطلع القرن الحادى والعشرين ولايزال يحدث سواء فيما يعرف بالعالم الغربى أو فيمـا وراءه، فهى "التفكيك". (من المستفز أن يصاغ الأمر بهذه الصورة، أعلم ذلك – إذ يجـب فهمها على ضوء أن التفكيكية تتعلق بما هو ليس ماثلاً، بما يجعل كل هوية تبـدو ذاتها ومختلفة عن ذاتها. كما أتمنى أن أوصل لك أن التفكيكيـة كطفيـل أو كـائن غريب لا تقصد القضاء على عائلها. يقول ديريدا: «إن فكرة أن الخطاب التفكيكـى قد يهيمن ويحل محل سائر الممارسات تعد ضربًا من الحمق أو الهزل لا يعنينـى بأى حال»[1]. نهاية قوس طفيلى آخر).

والآن «فمثال العبارة التقريرية» الذى أوردتُ قبل لحظة أو لحظتين – مـن نص له عنوان يصعِّب الأمر على أى واضع معاجم («عبارات تقريرية وبـدهيات عن مصطلحات جديدة و"مابعديات" وطفيليات وظواهر زلزالية صغيرة أخـرى») عُرض فى الأصل كمحاضرة فى سنة ١٩٨٧ فى ندوة بعنوان "حـالات النظريـة" بجامعة جنوب كاليفورنيا فى إيرفين. إنه تعريف للتفكيك يمتاز بتفرد تلك المناسبة. وعلى الرغم من حالته التقريرية الثابتة فهو أيضًا يعمل شيئًا، وهذا الشىء يختلـف عما جرى من قبل (لم يسبق أن قدم أحد تعريفًا للتفكيك بهذه الصورة تمامًا فى هذا السياق بالضبط)، بل يختلف أيضًا فى أنه يظل موضع تفكير، يظل موضع اعتبـار أحد مثلك.

(1) Derrida. 1993. p. 229.

سامحنى رجاءً لأخذى الكثير من وقتك الثمين. ربما كان علىّ أن أحاول أن أكلم الزمن كالقلانسى الأحمق. على أى فأنا مضطر للتساؤل عما ستعمل بكل هذا. وإذا بدا أنى أكلت كثيرًا فى الحديث عن التفكيك فى علاقته باللغة فأنا آسف؛ فأنت محرر معجم، وكنتُ أود أن أقف على بعض الأساسيات. والأساسيات كما حاولت أن أبين تشمل معنى للتفكيك يتجاوز اللغة، يتجاوز أى معنى عادى لكلمة "لغة". وإذا أردتَ بضع اقتراحات موجزة لتعريف التفكيك فى المستقبل فإنى وبكل تواضع أقترح عليك ما يلى:

> **التفكيك اسم، هو ما لا تظن؛ تجربة المستحيل؛ ما يظل موضع تفكير؛ منطق لفقدان التوازن فى حراك دائب فى "الأشياء ذاتها"؛ ما يجعل كل هوية ذاتها ومختلفة عن ذاتها فى آن معًا؛ منطق للطيفية؛ طفيلية أو علم فيروسات نظرى أو عملى؛ ما يحدث اليوم فيما يعرف بالمجتمع والسياسة والدبلوماسية والاقتصاد والواقع التاريخى وما إلى ذلك؛ فاتحة المستقبل نفسه.**

وأضيف تعريفًا أخيرًا كملاحظة أخيرة، وهو عبارة أخرى لديريدا عن التفكيك:

> **«فاتحة المستقبل نفسه، مستقبل لا يسمح لنفسه بالتطور أو التعديل ليتخذ شكل الحاضر، كما لا يسمح لنفسه بأن يتنبأ به أحد أو يبرمجه؛ وبذلك فهو أيضًا استهلال للحرية والمسؤولية والحسم والأخلاق والسياسة، مصطلحات عديدة لا مفر بعدئذ من سحبها من المنطق القابل للتفكيك للحاضر أو الضمير أو النية»[1].**

(1) Derrida, 1992, p. 200.

انتهى. لابد أن أتوقف. لابد أنه تبين لك الآن أني لا أستطيع أن أرسل هـذه الرسالة. وأسأل نفسي: ما معنى افتراض وصول رسالة كهذه لوجهتها؟ وأسـألك أنت عزيزي القارئ المجهول.

المصادر والمراجع

Beardsworth, Richard (1996), *Derrida and the Political* (London: Routledge).
Bennington, Geoffrey (1988), 'Deconstruction and the Philosophers (The Very Idea)', *Oxford Literary Review*, 10, pp. 73–130; reprinted in Geoffrey Bennington, *Legislations: The Politics of Deconstruction* (London: Verso, 1994).
Bennington, Geoffrey (1989), 'Deconstruction Is Not What You Think', in *Deconstruction Omnibus Volume*, ed. Andreas Papadakis, Catherine Cooke and Andrew Benjamin (London: Academy Editions), p. 84.
Brannigan, John, Ruth Robbins and Julian Wolfreys (eds) (1996), *Applying to Derrida* (London: Macmillan).
Carroll, Lewis (1960), *Alice's Adventures in Wonderland* and *Through the Looking-Glass* (New York: Signet).
Chambers English Dictionary (Edinburgh: Chambers, 1988).
The Chambers Dictionary (Edinburgh: Chambers, 1993).
The Chambers Dictionary (Edinburgh: Chambers, 1998).
Clark, Timothy (1992) *Derrida, Heidegger, Blanchot: Sources of Derrida's Notion and Practice of Literature* (Cambridge: Cambridge University Press).
Derrida, Jacques (1976), *Of Grammatology*, trans. Gayatri Chakravorty Spivak (Baltimore, MD: Johns Hopkins Press).
Derrida, Jacques (1979), 'Living On', trans. James Hulbert, in Harold Bloom *et al.* (ed.), *Deconstruction and Criticism* (New York: Seabury Press), pp. 75–176.
Derrida, Jacques (1981), *Positions*, trans. Alan Bass (London: Athlone Press).
Derrida, Jacques (1983), 'The Time of a Thesis: Punctuations', trans. Kathleen McLaughlin, in *Philosophy in France Today*, ed. Alan Montefiore (Cambridge: Cambridge University Press), pp. 34–50.
Derrida, Jacques (1987), 'Envois', in *The Post Card: From Socrates to Freud and Beyond*, trans. Alan Bass (Chicago, IL: Chicago University Press), pp. 1–256.
Derrida, Jacques (1988a), 'Signature Event Context', trans. Samuel Weber and Jeffrey Mehlman; 'Limited Inc a b c . . .', and 'Afterword: Toward an Ethic of Discussion', trans. Samuel Weber, in *Limited Inc.* (Evanston, IL: Northwestern University Press).
Derrida, Jacques (1988b), 'Telepathy', trans. Nicholas Royle, *Oxford Literary Review*, 10, pp. 3–41.
Derrida, Jacques (1989), 'Psyche: Inventions of the Other', trans. Catherine Porter, in *Reading de Man Reading*, ed. Lindsay Waters and Wlad Godzich (Minneapolis, MN: University of Minnesota Press).
Derrida, Jacques (1990a), 'Force of Law: The "Mystical Foundation of Authority"', trans. Mary Quaintance, *Cardozo Law Review*, 11, 5/6, pp. 921–1045.
Derrida, Jacques (1990b), 'Some Statements and Truisms about Neo-Logisms, Newisms, Postisms, Parasitisms, and other Small Seismisms', trans. Anne Tomiche, in *The States of 'Theory': History, Art and Critical Discourse*, ed. David

Carroll (New York: Columbia University Press), pp. 63–95.
Derrida, Jacques (1991), 'Letter to a Japanese Friend', trans. David Wood and Andrew Benjamin, in *A Derrida Reader: Between the Blinds*, ed. Peggy Kamuf (London and New York: Harvester), pp. 270–6.
Derrida, Jacques (1992), 'Afterw.rds: or, at least, less than a letter about a letter less', trans. Geoffrey Bennington, in *Afterwords*, ed. Nicholas Royle (Tampere, Finland: Outside Books).
Derrida, Jacques (1993), 'Politics and Friendship: An Interview with Jacques Derrida', in *The Althusserian Legacy*, ed. E. Ann Kaplan and Michael Sprinker (London: Verso).
Derrida, Jacques (1994), *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning, and the New International*, trans. Peggy Kamuf (London: Routledge).
Derrida, Jacques (1995), 'The Time is Out of Joint', trans. Peggy Kamuf, in *Deconstruction is/in America: A New Sense of the Political*, ed. Anselm Haverkamp (New York: New York University Press), pp. 14–38.
Forster, E. M. (1976), *Aspects of the Novel*, ed. Oliver Stallybrass (Harmondsworth: Penguin).
Gasché, Rodolphe (1986), *The Tain of the Mirror: Derrida and the Philosophy of Reflection* (Cambridge, MA: Harvard University Press).
The New Shorter Oxford English Dictionary on Historical Principles, ed. Lesley Brown, 2 vols (Oxford: Clarendon Press, 1993).
The Oxford English Dictionary, 2nd edn, prepared by J. A. Simpson and E. S. C. Weiner, 20 vols (Oxford: Clarendon Press, 1989).

٢

التفكيكية والدراسات الثقافية:

آراء فى الدراسات الثقافية التفكيكية

غاياترى تشاكرافورتى سبيفاك

«إن الدافع لاستغلال ديريدا فى لغات خطاب نقدية كالنزعة التاريخية الجديدة والدراسات الثقافية تؤكد على مقاومة الطبيعة الفلسفية الحقة للتفكيك».

ستيوارت بارنت، هيجل بعد ديريدا

إن ملاحظات التدريس الوافرة التى دونها ديريدا وتُنشر حاليًا كما هى تقريبًا تذكرنا بأن التدريس لا يزيد عن لعبة "من الفائز بالخسائر" ضد شروده المقدر له. وقد يقول من يعمل بالتدريس إن هذا أمر معروف. وهو أمر غير مؤكد عندى. فملاحظات التدريس الخاصة بأرسطو وتلك الخاصة بهيجل وسوسور تبدو كأنها تجمدت فى معتقدات تقليدية من صنوف شتى. و"الثقافة" تُكتسب بدون معلم، بل تُكتسب من الوالدين ومن الكبار من كلا الجنسين وبسبل شتى. و"الدراسات

الثقافية" تسمية مغلوطة إلى حد كبير، والآن حيث تقادمت حتى نسى النـــاس أنهــا كانت فى الأصل دراسة لآراء من يقولون بوجود ثقافة سائدة. و"الكفاءة الحضارية" يتعلمها من يطمحون للخوض فى لغة خطاب الأســاتذة ولــو بغــرض زعزعــة استقرارها. مأسسة الدراسات الثقافية لها ما يشبه العلاقة بنقاط التقاطع المفقودة بين النوازع الشاردة. وهذا المقال يلاحقها ولكن بلا طائل بالضرورة.

١. الاحتجاج بالسلف

لنبدأ بذكر الأصل المنقسم لمعنى الدراسات الثقافية حاليًا: ففى ستينيات القرن العشرين فى بريطانيا ينشر ريتشارد هوجارت "فوائد معرفة القراءة والكتابــة"[١]؛ وينشئ ستيوارت هول الدراسات الثقافية فى برمنجهام؛ وتنتج المجموعة الأولى من الطلاب بيانًا بعنوان "انتقام الإمبراطورية"[٢]؛ ويصدر الملحــق النــسائى بعنــوان "للمرأة رأى آخر"[٣] فى سنة ١٩٧٨[٤].

وأيضًا فى سنة ١٩٧٨ وفى الولايات المتحــدة يطــرح استــشراق إدوارد سعيد اهتمامًا علميًا باستمرارية الغريــب المغلــوب باعتبــاره الآخــر. (يمكــن ملاحظة الاختلاف العام فى الحالة المزاجية بين الدراســات الثقافيــة البريطانيــة والأمريكية فى الفارق بين كتابى بول جيلروى "لا أسود فى العلــم البريطــانى"[٥]

(1) Uses of Literacy.
(2) Empire Strikes Back.
(3) Women Take Issue.
(4) Richard Hoggart. The Uses of Literacy: Aspects of Working-Class Life. with Sped Reference to Publications and Entertainments (New York: Oxford University Press, 1970); Stuart Hall. 'Cultural Studies and the Centre: Some Problematics and Problems', in Hall et al. (eds). Culture, Media, Language (London: Hutchinson, 1980). pp. 15-47; The Empire Strikes Back: Race and Racism in 70s Britain (London: Hutchinson, 1982). Women Take Issue: Aspects of Women Subordination (London: Hutchinson, 1978).
(5) Gilroy. There Ain"t Black in the Union Jack. 1987.

و"الأطلنطى الأسوَد"[١]، والأخير بصحبة مارتن برنال وإيفان فان سيرتيما وجـــاك فوربس، وجميعهم ضمن تراث سعيد). وهنـــاك حكايـــة ذات صـــلة، وإن كانـــت مختلفة، تعد جزءًا من قصة الدراسات الثقافية الأمريكية. وكان لينـــدون جونـــسون رفع نسبة الأجانب بمشروع قانون الهجرة الجديد لسنة ١٩٦٥، ودشن بذلك ارتفاعًا هائلاً في معدل هجرة الآسيويين (ومنهم الهنود). وشرعت نسبة من أبنائهم الـــذين يشكلون أقلية نموذجية تتحرك لأعلى فى إطلاق أشكال شتى من "الأصل القـــومى" أو الدراسات الثقافية "التهجينية". وتغذت هذه التوجهات علـــى توجهـــات الوحـــدة الإفريقية القائمة فعلاً ضمن الشرائح المتحركة لأعلى من المستفيدين مـــن حركـــة الحقوق المدنية مع ما يلزم من تغييرات. وأصبح المكسيكيون الأمريكيون واللاتين الأمريكيون ممن يشكلون قاعدة نـــزعتين اســـتعماريتين (الإســـبانية والأمريكيـــة) عناصر شديدة الظهور فى هذا المجال المتنامى. ونسمع عن نظريـــات الاســـتعمار الداخلى لدى كل من رودلفو أكوفيا وكتابه "احتلال أمريكا"[٢] وماريو باريرا وكتابه "العرق والطبقة فى الجنوب الغربى"[٣] ويركز الأمريكيون الآسيويون علـــى خلـــق تاريخ متنوع، وهو توجه بدأته ماكسين هونج كينجستون بكتابهـــا "المحاربـــة"[٤].

---

(1) Gilroy. The Black Atlantic. 1993.

(2) Rodolfo Acufia. Occupied America.

(3) Mario Barrera. Race and Class in the Southwest.

(4) Maxine Hong Kingston. The Woman Warrior: Memoirs of a Girlhood Amor Ghosts (New York: Knopf. 1976). Rodolfo F. Acuña. Occupied America: The Chicane's Struggle Toward Liberatic (San Francisco. CA: Canfield Press. 1972), and Mario Barrera, Race..and Class in the Southwest: A Theory of Racial Inequality (Notre Dame: Notre Dame University Press. 1979). The colonial line was Antonio Gramsci. 'Some Aspects of the Southern Question', m Gramsci. Selections from Political Writings. 1921-1926. trans. Quintin Hoare (New York: International Publishers, 1978), pp. 441-62. Postcolonially, the source for the notion was Samir Amin. Unequal Development: An Essay on the Social Formation of Peripheral Capitalism. trans. Brian Pearce (New York: Monthly Review Press. 1976). The internal colonization debate in the African-American context. recounted in Philip S. Foner and James S. Alien (eds), American Communism and Black Americans: A Documentary History. 1919-1929 (Philadelphia. PA: Temple University Press. 1987) was an earlier formation which arose anew with Stokeley Carmichael and Charles V. Hamilton (eds). Black Power: The Politics of Liberation in America (New York: Vintage. 1967).

ويأتي الساكن الأصلي المضطهد متأخرًا إلى هـذا الادعـاء الجمـاعي "بالثقافـة" باعتبارها "موضوع دراسة" ويدخل التيار السائد مع "روزنامـة المـوتى" للزلـى مارمون سيلكو[١]. ويرجع تراث "رقصة أشباح هنود سيو" المحتفى به في روايـة سيلكو بوصفها بداية سياسة ثقافية معدلة تتفاعل في مواجهة مع الغريب – الفرنسي والبريطاني – إلى أواخر القرن السابق بالطبع. ومن الغريب أن هذا التـراث هـو الذي تحالف معه جـاك ديريـدا وبالتـالي التفكيكيـة فـي "أطيـاف مـاركس": "الماضي باعتباره المستقبل المطلق"[٢].

وبهذه الصورة فإن الدراسات الثقافية التفكيكية تصبح ادعاء بالسلف أيـضًا. ففي "الأطياف" يحتج ديريدا بماركس في تراث مشترك من المسيحانية الإبراهيمية. إذ «ليس ثمة ثقافة بدون ديانة أسلاف أو شعائر للحداد والقرابين... وقد تبدو فكرة الثقافة مرادفة لثقافة الموت، كأن عبارة "ثقافة الموت" ليست سوى حـشو زائـد أو إسهاب. إلا أن هذا الإسـهاب يزيـد الاخـتلاف الثقـافي والخطـوط الفاصـلة وضوحا»[٣].

وقوة الدراسات الثقافية الحضرية وأساسها الطفري يمكـن قراءتـه بمعنـى تحرك المستعمَر نحو المستعمِر مع إزاحة عكسية «للاختلاف الثقافي عبـر شـبكة من الخطوط الفاصلة» وضعت كحدود فاصـلة سياسـية يـستحيل علـى القـوى المستعمِرة أن تجتازها – ويعيد التذكير بتاريخ لا يرثه ميراثا شرعيًا إلا الأخيرون. ويجري ضمن ذلك قلب تيمة الكتابة بعد الاستعمارية التي تصر علـى أن النزعـة

---

(1) Leslie Marmon Silko, Almanac of the Dead (New York: Simon and Schuste, 1991).

(2) Jacques Derrida, Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning and the New International, trans. Peggy Kamuf (New York: Routledge, 1994), p. 35.

وانظر فيلم "رقص الأشباح" لـ كن مكميلان (١٩٨٣) والذي أنتج للقناة الرابعة (لندن)، حيث يظهر ديريدا ظهورًا غير تقليدي ويعزف بنفسه.

(3) Derrida, 1993, p. 43.

الاستعمارية فرضت حضارة جديدة على الفضاء المستعمر دون طقوس دفن مناسبة لسابقتها. والدراسات الثقافية تعتبر الكوب نصف ممتلئ وتطالب باسترداد تاريخ متحول.

كنتُ طالب شرف إنجليزيا بجامعة كلكتا، حيث كان المنهج "أدبا إنجليزيا" بشكل مباشر. وإذا فكرنا في دراسة الثقافة فكرنا في شانتينكتان المجاورة حيث أنشأ رابندراناث طاغور مدرسته وكليته وجامعته التجريبية. كان طاغور من أوائل من فكروا في الدراسات الثقافية في الهند. وبينما كان يكتب عن الـ "فيسوا بهاراتي" - الجامعة - وقبل وفاته بثلاث سنوات: «دخلت المدرسة شيئًا فشيئًا فكرة أخرى هي تواصل الهند مع العالم على أرضية الثقافة»[1]. وهذا الاستحضار لثقافة انتقائية رفيعة ليس بالضرورة ما نقصده بالدراسات الثقافية اليوم. إلا أن هذا الحافز يطالعنا في مظاهر أخرى في الدراسات الثقافية الحضرية اليوم. وملامح الفكرة الأولى نراها في رائعة منوشكين أو إنتاج بيتر بروك الرفيع لملحمة ماهابهاراتا الهندية (١٩٨٥).

في الإنتاج الأمريكي لملحمة بروك وفي ذروة المعركة الملحمية اقتحمت جماعة من الأسيويين الشرقيين "هينجشاي أونموتو بريتهي" - «العالم مليء بالعنف» - ومعهم الناي. وكان طاغور قد أتاح موسيقا غنائية للطبقة الوسطى البنغالية حتى يتسنى لهم استيعاب «خير ما في الثقافة الاستعمارية». والناي موجود في كل بيت من بيوت الطبقة المتوسطة. وما يغنَّى على الناي في السياق البنغالي يتسم بعاطفية شديدة. ولافتقاره لهذه المعلومة الثقافية يلجأ بروك لحافز طاغور الأصلي ويشمل سعيه لإدخال ثقافتي الصين واليابان الرفيعتين في مشروعه

---

(1) Rabindranath Tagore, Rabindra Racandbali (Calcutta: W. Bengal Govt. Fres, 1961), vol. 11, p- 801. والترجمة لي

للدراسات الثقافية. مشاهدة هذه اللحظة المتناقضة (فى رأيى) فى معهد بروكلين للموسيقا مرت بخاطرى كلمات طاغور عن تواصل الهند مع العالم على أرضية الثقافة. و"شانسكريتى" (بنغالى) أو"سمسكرتى" – وهى الكلمة التى يستخدمها طاغور بمعنى "ثقافة" – تحمل فى طياتها دلالات النقاء.

ومع أن سمات سانتال بولبور "البدوية" المحلية وأى تصور عام لريف الهند كان يضفى لونًا على عديد من مباحث المدرسة الجديدة فى شانتينكتان فإن "البدو" لم يكونوا شركاء طاغور. ففى الدراسات الثقافية كان طاغور يرنو* إلى الـ "يوبانيشاد" الفلسفية الهندوسية غير الثنائية القديمة. فهؤلاء قومه وأسلافه وعشيرته. وإذا أدرجنا السانتال (والتسعين مليون "بدوى" أو الشعوب "الأصلية" الأخرى) فى احتجاجنا بالسلف وصلة القربى فإننا نخرج بشىء أشبه بما يلى:

> «أدى تنوع الارتفاعات ومواسم المطر والظروف الجيولوجية فى الهند إلى تنوع شديد فى النظم البيئية، ما دعم ما يقرب من واحد وثمانين ألف نوع مسجل من الحيوان وخمسة وأربعين ألف نوع من النبات. وهذا التنوع الحيوى غذى تنوعًا ثقافيًا ... فتضم البلاد ٤٣٦٥ جماعة عرقية و٣٢٥ لغة وستة أديان رئيسة وعشرات الديانات الأصغر المستقلة، وأساليب حياة تتراوح بين صيد البر والالتقاط والزراعة والرعى والصناعة. إلا أن القرن الأخير شهد تدهورًا حادًا فى التنوع الحيوى والثقافى فى أرجاء الهند، وتسارع معدل الاندثار فى العقود القليلة الماضية مع تسارع التنمية»[1].

---

(1) Ashish Kothari. Saloni Suri. and Neena Singh. 'People and Protected Area s: Rethinking Conservation in India'. The Ecologist. 25.5 (Sept/Oct 1995). p. 188.

* صعوبة إطلاق تسمية "سكان أصليين" أو "بدو" على الجماعات المحلية التى يفترض أنها هندوأوروبية هو أن الهند مستعمرة استيطانية قديمة.

من الغريب أنه فى القرن نفسه الذى كان المثقفون القوميون يـضعون فيـه الأساس لثقافة "هندية" نخبوية وعالمية مرت بتحولات جمة فـإن التنـوع الثقـافى الثانوى حسب قول مؤلفى الفقرة السابقة (وجميعهم من المعهـد الهنـدى لـلإدارة العامة) شهد تدهورًا حادًا. وسنرى فيما بعد أن هذا الذريعة استعادت أهميتها فـى العولمة؛ وجرى تجاهلها فى الدراسات الثقافية بسبب قمعها فى الأصـل. والنقطـة التى تلامس فيها الدراسات الثقافية فى الهند (أو فى غيرها من منـاطق الجنـوب) الدراسات الثقافية فى الحضر تدور حول مسألة التعددية الثقافية. وليس للبيئـة دور تلعبه فيها:

> «بتناول الصلة بين مناقشات كتلك التي تدور حول العلمانية في الهند (حسب قول بارثا تشاترجي) والمناقشات الدائرة داخل النظرية الديمقراطية الليبرالية في الغرب يستحيل صد التيار الماثـل حـتى في دوائر الخطاب الفلسفي، والذى يصفه أرجون أبادوراى بأنه "تعددية ثقافية ذكية بالنسبة لنا وعرقية دموية أو قبلية مجنونة بالنسبة لهم»[1].

يقينى أن التنوع الطاغورى فى الدراسات الثقافية وإن لم يتحول بالـضرورة إلى تجربة طاغور التربوية قد يطالعنا فى مكـان آخـر وفـى حمـى النزعـات الاستعمارية فى القرن الماضى؛ وأنه يوفر نوعًا من ما قبل التاريخ غير المتـصل لكثير من الدراسات الثقافية الأمريكية اليوم. إنه توجه نحو المكون الإبـداعى فـى "الثقافات" الأخرى لا التاريخية نحو العنصرية. ويمكن مطالعة مـزاعم لاتـرداى بوجود أشكال شتى من القضايا الثانوية داخل هذا النموذج.

---

(1) 'Religious Minorities and the Secular State: Reflections on the India Impasse'. Public Culture. 8.1 (Fall 1995). p. 13.

ومما يذكر أن هذه الفقرة حالة نموذجية فى المشكلة المكانية للدراسات الثقافية، ونشرت فى الولايات المتحدة بدون الجزء التمهيدى الذى لا ينطبق إلا على الهند.

Economic and Political Weekly. 9 July. 1994. pp. 1768-77

وفى توقيت شنتينكتان طاغور نفسه فى الهند تظهـر هـذه الإيمـاءة فـى الولايات المتحدة فى تراث العبودية الحديثة، حيث لا يُكتفى بعـدم الحـداد علـى السلف، بل يُمحى وازع السلف. وتزدهر فى نهضة هارلم. ويرى دوبوا أنه «مـا من ممثل للروح الإنسانية النقية لإعلان الاستقلال اليوم أصدق من زنوج أمريكـا» وآلن لوك الذى كتب يقول عنه فيما بعد:

> «ما من فن أكثر تميزًا من الفن الإفريقى. وبعـد اسـتيعاب القارة الجديدة الحياة والتجربة الأمريكيتين، وبعـد اسـتيعاب نماذج الفن الجديدة، يمكن زيادة الموهبة الفنية الأصيلة بما يكفى لأن تعبر عن نفسها بقوة مساوية فى نماذج أكثر تعقيدًا، ثم قـد يصبح الزنجى كما تنبأ البعض فنان الحياة الأمريكية»[١].

وهناك مثال آخر ولو مستوى مختلف هو تراث ديانة هنود سيو عن رقـص الأشباح الذى سبقت الإشارة إليه. ففيه تعكس الدراسات الثقافية وتزيح أسس دعوى سلفية متحولة: ١. ديانة هنود سيو وأولى معـارك "الركبـة المـصابة" (١٨٩٠)؛ ٢. "ذكر" رقصة الأشباح مع ثورة "الركبة المصابة" الثانية (١٩٧٣) ٣. "استـشهاد أدبى" فى "روزنامة الموتى" للزلى مارمون سيلكو (١٩٩١). ويبين سـرد جـيمس مونى المعاصر عن ديانة رقص الأشباح المدى الذى ذهب إليه الوازع الأول نحـو عناق الإنسانية للغريب[٢]. كانت ديانة رقص أشباح هنود "سيو" بالفعل رغبة فـى ادعاء سلف مشترك "خيالى" للأمـريكيين الأصـليين كافـة يـدحض "التـاريخ".

---

(1) DuBois, Selected Writings, p. 57. Alain Locke, "The Legacy of the Ancestral Arts', in Alain Locke (ed.), The New Negro: An Interpretation (New York: Arno Press, 1968), pp. 256-8.1 وأشكر برنت إدواردز على ذكره آلن لوك

(2) James Mooney, The Ghost-Dance Religion and the Sioux Outbreak of 1890 (Lincoln: University of Nebraska Press, 1991).

والاقتراب من الغريب ومحاولة ادعاء سلف هجين هما النقطة التـى أضـع فيهـا "الثور الجالس"[١] مع رواد الدراسات الثقافية الحضرية من أمثال دوبوا وطاغور.

وأية دراسة ثقافية تفكيكية ستحدد الشخصيات الأخرى المماثلة ولن تقتـصر على القرابة، بل ستذكر الفروق. ويحاول دوبوا نفسه القيام بمثـل هـذا التحليـل للتطابق في الاختلاف فى نظم استعمارية شتى ويقر بغموضه العميق فى "العقليـة الزنجية تتواصل"[٢]. وفى جزء "ظل فرنسا" من مقاله مثلاً يقول: «هـل بوانـوف (المارتينيكى) استثناء أم نبوءة؟» تنبؤات كهذه تعيننا على فهم التكـوين المتقـاطع لشخصية كفرانس فانون الذى ولد فى السنة التى كتب فيها دوبوا المقال.

وهناك حركة تفكيكية أخرى يمكن الإشارة إليها فى هذا المقام. ففى "سياسـة الصداقة" لديريدا نجد أن المثال هو نيتشه الذى يعكس قول أرسطو «ليس ثم صديق يا صديقى» إلى «ليس ثم أعداء يا أعدائى». وعلى الفـور يقـرر (أو يستـشهد) بالمقولة الأولى. إلا أنه يؤديها بعكسها. وهكذا فعندما يؤثر العبد ويعكس أداء السيد بادعاء السلف فهذا جزء مهم من الدراسات الثقافية الحضرية. وهذا الترقيع الخيالى باسم نوع جديد من "ربما"، إضفاء الاحتمالية على ممكن "مستحيل" لابد أن يظل فى الوقت نفسه غير قابل للتحديد – وبالتالى قابـل للتحديـد – باعتبـاره المـستقبل نفسه»[٣]. ولا يسعنا أن نحدده، وبالتالى فهو يظل حاسمًا، الرهان غيـر المحـدود لادعاء الحضر سلفًا (معكوسًا).

---

(١) Sitting Bull هو الزعيم الهندى (١٨٣٤-١٩٨٠) من قبائل سيو الذى قاد القتال ضد القائد الأمريكى العام وقواته فى معركة "ليتل بيج هورن" (المترجم).

(2) DuBois. 'The Negro Mind Reaches Out", in Locke. New Negro. pp. 392-7.
والفقرة التالية المستشهد بها مأخوذة من ص٣٩٧

(3) PF, p. 29.

وكما أن هذه الـ "ربما" ربما كانت تبديلاً لكلمة ديريدا السابقة عن الأخلاق بوصفها "تجربة المستحيل"، فلعل هذا الترقيع للأدائى والتقريرى أيضًا تبديل لتفكيك سابق للدساتير لغش الأدائى بالتقريرى. والفاعل المتكون يعبِّر عنه بفعل إعلان الاستقلال، إلا أنه يوقع الإعلان كأنه أنشئ سلفًا: خدعة. لكنه الآن فكرة أكثر تمكينًا: ترقيع. والخداع مولد أمة جديدة، والترقيع إيماءة الكيان الغريب فى الأمة: ما بعد الاستعمار والدراسات الثقافية – الملحق المعطوف.

هناك إذن غش أدائى – تقريرى فى كل الدساتير. والدستور المحدد الذى يرنو إليه نلسون مانديلا ينتمى لهذا التعميم فى كل من التشابه والاختلاف استنادًا إلى لا تماثل الاهتمام التاريخى(١). وهى علاقة تستوجب حكمًا. والدراسات الثقافية لا يمكن أن تكون ممارسة فاترة. فهى فى حد ذاتها عرضة لخطر معظم الأشياء التى تخضع للتفكير التفكيكى – خطر وصف كل علم إنسانى بأنه مجال سياسى أخلاقى واضح المعالم عبر قراءة وثيقة مدققة. وقد تكون مفيدة عمليًا للدراسات الثقافية عندما تكون دراسة لسياسة من يدعى الثقافة السائدة.

---

(١) على الرغم من أهمية نقد كل من آن مكلينتوك وروب نيكسون

Anne McClintock and Rob Nixon in 'No Names Apart: The Separation of Word and History in Derrida's "Le Dernier Mot Du Racisme"', in 'Race', Writing, and Difference, ed. Henry Louis Gates, Jr (Chicago: University of Chicago Press, 1986), pp. 339-53.

فإن قراءة سيرة نلسون مانديلا الذاتية فى

'The Laws of Reflection: Nelson Mandela, in Admiration', in For Nelson Mandela, ed. Jacques Derrida and Mustapha Tlili (New York: Seaver Books, 1987), pp. 11-42

تظل نموذجًا للدراسات الثقافية بعد الاستعمارية. فمانديلا الحقوقى المسيحى الذى يعارض قانونًا جائرًا بسبب الضمير، والذى مُنع بقسوة من دخول هذا المجال يلجأ لأسلافه بجعل كتابه "قرية فى الترانسكاى" مهدًا لديمقراطية ثورية (الشيوعية البدائية: ماركس) لا "للعرف" (قوى استعمارية). انظر

Terence Ranger, 'The Invention of Tradition in Colonial Africa', in Eric Hobsbawm and Terence Ranger (eds), The Invention of Tradition (Cambridge: Cambridge University Press, 1983), pp. 211-62, and, in greater detail, Mahmood Mamdani, Citizen and Subject: Contemporary Africa and the Legacy of Late Capitalism (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1996).

٢. تداخل أفرع المعرفة

نشأت الدراسات الإقليمية فى الولايات المتحدة فى أعقاب الحرب الباردة وجرى تمويلها بمنح من الدولة وساندتها المؤسسات الكبرى لا سيما فورد. فكانت الولايات المتحدة بحاجة لمعرفة البلدان الأخرى حتى تحافظ على وضعها كقوة عظمى منافسة. والصلة بين القوة والمعرفة واضحة. فورد فى مقدمة "المؤتمر القومى لدراسة مناطق العالم" الذى عقد فى نيويورك فى ٢٨-٣٠ نوفمبر ١٩٤٧: «لتلبية متطلبات الحرب كان على علماء مختلف أفرع العلم (فى عديد من مناطق العالم التى لم تُدرس بشكل كاف) أن يجمعوا معارفهم فى محاولة مسعورة لنصح المسؤولين وصناع السياسات». وسُمح بإنشاء مراكز اللغات بين ١٩٥٩ و١٩٦٨ بمقتضى القانون العام ٨٥-٨٦٤ ومشروع قانون تعليم الدفاع القومى لسنة ١٩٥٨ (وتعديله). وتنظر المؤسسات الكبرى حاليا فى أمر الدراسات الإقليمية بعد الحرب الباردة. فهل للتفكيكية دور؟

ظل الهدف الجغرافى السياسى للدراسات الإقليمية سرًا مفتوحًا طوال السنوات الخمسين الأخيرة ولو أن مفهومًا مقيدًا عن حرية البحث العلمى - العلم من أجل العلم وحده - سمح للقائمين على العلم بالتبرؤ من علاقتهم بأدوات القوة.[1] ولايزال المطلب الذى طرحه ديريدا فى الثمانينيات على أهميته اليوم:

---

(1) Derrida, 'Mochlos; or, the Conflict of the Faculties', in Richard Rand (ed.), Logomachia: The Conflict of the Faculties (Lincoln, NB: University of Nebraska Press, 1992) is an extended critique of this vision of knowledge. Derrida's lecture was delivered at Columbia University in 1980

«مع الطلاب والباحثين وفى كل عملية نقوم بها معًا (قراءة، تأويل، بناء نموذج نظرى، نقاش، معالجة مادة تاريخية، صياغة رياضية) نقول أو نعترف بوجود فكر مؤسسى أو بوجود عقد موقع، أو بوجود تصور للمنتدى الأمثل»[1].

كانت الدراسات الإقليمية يُعهد بها فى الغالب للعلوم الاجتماعية – ولو أن "الثقافة" دخلت عبر البؤرة الناعمة "للتاريخ" غير الكمى، لا سيما تاريخ الفن؛ وعبر تعلم اللغات بكفاءة. ولأسباب لا يصعب معرفتها كانت الدراسات الإقليمية الأهم فى مناطق شرق آسيا وأمريكا اللاتينية. وأدرج جنوب آسيا والمسرح الإفريقى – بقايا الحركات الاستعمارية الأحدث – دون وجود دراسات إقليمية حقيقية. وقُسمت بين تاريخ الاستعمار وعلم الإنسان. وكانت مراكز دراسات جنوب آسيا قليلة (هارفارد، بيركلى، بنسلفانيا). أما جنوب شرق آسيا فلكونه جزءًا مباشرًا من الإمبراطورية الأمريكية بنى بتركيز أنثروبولوجى أكبر.

كان هذا سردًا أوليًا لظاهرة الدراسات الإقليمية المعقدة التى لم تظل فى مكان واحد على ما يبدو.

هناك شيء يلاحظ فى الدراسات الإقليمية هو الجودة العالية تصاحبها سياسة محافظة أو "لا" سياسة. ونظرًا لارتباطها بسياسة السلطة فإن ارتباطها بالنخبة السلطوية فى البلدان موضع الدرس كانت قوية، وكانت جودة تعلم اللغات فيها متميزة بصفة عامة، ومعالجة البيانات تتسم غالبًا بالتعقيد والطول والكثافة. و"الدراسات الثقافية" العلمية كظاهرة حضرية نشأت على حواف أقسام اللغة

---

(1) Derrida, 1992c, p. 22.

الإنجليزية تناهض ذلك بما لا يزيد عن قناعات سياسية قائمة على اللغة الإنجليزية في مناقشات داخلية حول توسيع القاعدة بنتائج مسبقة لا تناسب المكـر الـسياسي الكامن في الدراسات الإقليمية؛ فتكتسب سمعة بأنها «تفتقر إلـى الجديـة» وبأنهـا تسيس البحث العلمي. فهل للتفكيكية دور؟

ولدى خروجها من دفء أقسام اللغة الإنجليزية يتحتم على الدراسات الثقافية أن تجد نفسها في الظل الأدبي للدراسات الإقليمية منفصلة في ظاهرها عنها. هـذا الظل يعرف بالأدب المقارن. والدراسات الإقليمية تتعلق "بمناطق" أجنبيـة. والأدب المقارن قوامه آداب "أمم" أوروبية غربية. وهذا التمييز بـين "المنـاطق" – غيـر أوروبية و"أمم" – أوروبية – أصاب الأدب المقارن والدراسات الإقليمية منذ النشأة.

وإذا كان "أصل" الدراسات الإقليمية يرجع لما بعد الحرب الباردة فإن "أصل" الأدب المقارن الأمريكي له ما يشبه العلاقة بالأحداث التـي رسـخته، أي فـرار المثقفين الأوروبيين من النظم "الـشمولية". وفـي أربعينيـات القـرن العـشرين وخمسينياته علا شأن الأدب المقارن في الولايات المتحدة بشكل غير مسبوق علـى إثر تدفق كبير "لمقارنين" كبار (تناول التحولات الأوروبية الأمريكيـة فـي بنيـة معرفية موجود فعلاً يجعل هذه العلاقة واضحة) فروا من نظم كهذه فـي أوروبـا وكان من بينهم إريك آورباخ وليو شبيتسر ورينيـه ويليـك وريـناتو بوجيـولي وكلاوديو جيين. ويمكن القول إن الأدب المقارن الأمريكـي قـام علـى الأخـوة الأوروبية بينما نشأت الدراسات الإقليمية من الصحوات الإقليمية. ويلاحظ كثيرون ويؤكد ديريدا أن التفكيكية وجدت سكنًا لها في "الأدب المقارن" لا في "الفلسفة" فـي الولايات المتحدة. وربما كان ديريدا مستفيدًا من حافز نشأتها. ولعله أبقـى علـى التفكيكية مربوطة بمنشأها حتى في تطرفها. كما أبقـى علـى اهتمـام التفكيكيـة بالاختلاف الجنسي على مسافة غير يسيرة من مركز المقارنة الذكوري. مـن ثـم فضرورة إعادة تصور الأدب المقارن هي أيضًا ضرورة لإعادة تصور التفكيكية.

فى أثناء دراستنا العليا فى مجال الأدب المقارن فى أوائل الستينيات طُلِب منا قراءة الأصول الخيالية المنقسمة بين ألمانيا وفرنسا: مفهوم جوته عن الأدب العالمى (**Weltliteratur**) كمرآة لذواتنا وسلسلة "ماذا أعرف؟" (**Que-sais-je**) لفان تيغيم التى أعطتنا فكرة عن النسخة الفرنسية[١]. ونطالع كتاب "المقارنة ليست حقيقة" لـ رينيه إتيمبل[٢] لنستشعر الجدل. وعرجنا على السخرية فى الدراسات التأثيرية وأشرنا إليها باسم "روسو فى إنجلترا" (**Rousseau en Angleterre**). وكان من مصادرنا آورباخ وبوليه وكورتيوس وهيلر[٣]. وكان رينيه ويليك يمدنا بالاقتراحات. وحصلت على درجتى العلمية فى الأدب المقارن (الإنجليزى والفرنسى والألمانى) وواصلت التدريس فى شعبة الأدب المقارن التى أنشأها ويليك بجامعة آيوا. وفى غضون عشر سنوات توليت رئاستها وأوشكتُ على الانتهاء من "عن علم النحو"، والتقيت ويليك ذلك الشيخ العظيم. وسألنى: «هل تدرِّس اللغات الشرقية؟» وكان يعمل على أدب مقارن اللغة "القومية"، وكان من الواضح أنى من "منطقة".

---

(١) «الأدب القومى يعد حاليًا مصطلحًا بلا معنى؛ وحقبة الأدب العالمى وشيكة ولابد من العمل على التعجيل بها. ولكن إذا كنا نقدر الدخيل فعلينا ألا نقيد أنفسنا بشىء فنعتبره نموذجًا ... وإذا أردنا نموذجًا يحتذى فعلينا أن نعود إلى الإغريق القدماء ... وفيما عدا ذلك فعلينا ألا ننظر إليه إلا تاريخيًا، ونأخذ منه ما ينفعنا» (٣١ يناير ١٨٢٧)

Johann Wolfgang von Goethe, in John Oxenford (trans.), Conversations with Eckermann (Washington, DC, Walter Dunne, 1901), p. 175.

وبالإدراك المتأخر يستحسن أن نهبط من الرفيع إلى الهزلى ونقارن "تركيبة المشاعر" هذه بالقائمة المتعددة الثقافات. وكتاب

Paul Van Tieghem, Le Mouvement romantique (Angleterre-Allemagne-Italie-France) (Paris: Vuibert, 1923)

هو الكتاب الآخر الذى أشرت إليه فى المتن.

(2) René Etiemble, Comparaison n''est pas raison.

(3) Rene Etiemble, The Crisis in Comparative Literature, trans. Herbert Weisinger and Georges Joyaux (East Lansing: Michigan State University Press, 1966); Erich Auerbach, Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature, trans. Willard R. Trask (Princeton, NJ: Princeton University Press/ 1953); Georges Poulet, Studies in Human Time, trans. Elliott Coleman (Westport, CT: Greenwood Press/ 1979); Emst Robert Curtius, European Literature and the Latin Middle Ages, trans. Willard R. Trask (Princeton, NJ: Princeton University Press/ 1973); Erich Heller, The Disinherited Mind: Essays in Modern German Literature and Thought (New York: Barnes & Noble, 1971).

من سبل ملء هـذه الفجـوات زعزعـة اسـتقرار "الأمـة" واسـتحداث الفرانكوفونية والدول الناطقة بالألمانية وبالبرتغالية وبالإنجليزية وبالإسبانية داخـل الحدود "القومية" القديمة - وكان الفائز الأكبر فيها "الإنجليزية العالمية". وهى مكانة تتنازعها مصالح ثابتة لدرجة تجعلنى أتردد فى الإعراب عن تحفظاتى. ومع ذلـك لابد من القول بأن هذا السعى لزعزعة الاستقرار واسـتدعاء نمـوذج برمنجهـام الأولى معناه وضع بعض السواد على العلم البريطانى أو طلاء الأحمر والأبـيض والأزرق فى ألوان قوس قزح. لك أن تطلق عليه اسـمًا تفكيكيًـا "بتطبيـع" كـرم الضيافة وإضفاء شذى ليفينى "بتطبيع" "الآخر". ربما كان للتفكيكية دور تلعبه فـى إضفاء بعض الشرعية الحضرية على تراث الإمبريالية. وهو أيضًا أمـر يتعلـق باستدعاء السلف على أية حال.

لكن التفكيكية تمثل أيضا ضدًا لهذا التوجه نحو الجمع. فحـدد مكانـك فـى النص قدر استطاعتك حتى لا تشعر بأنك تعرض أفكارك كتعميم قابل للجمع ممـا يعد بمسلمات التفكيكية "تجاوزا".

هذا جانب من التفكيكية غالبًا ما يتم تجاهله. ويعبر ديريدا عنه ببساطة فـى لقاء معه: «لاتزال الإشارة إلى وظيفة حيوية للأدب فى الغرب شديدة الغمـوض. فحرية قول كل شيء تعد سلاحًا سياسيًا قويًا للغاية، ولكنه سلاح قد يقبـل التحييـد كقصص. وهذه السلطة الثورية قد تصبح شـديدة المحافظـة»[١]. وفـى "سياسـة الصداقة" يقول ديريدا إن علينا أن نقرأ بعناية لأن كل القرارات تتخذ فى لا معرفة متعجلة[٢]. وفى "عن الروح" وحتى وهو يحذر من أننا لا نعنى إلا بجانب واحد فى كل معارضاتنا يقول إن «مسألة معرفة أى أشكال التواطؤ (الأحادية الجانب) أقـل خطرًا ماثلة دومًا - ولا مجال للمبالغة فى ضرورتها وخطرها»[٣].

(1) Derrida, 1992a, p. 38.
(2) Politics of Frienship, pp. 78-9.
(3) Derrida, 1989, pp. 39-40.

أى إن التفكيكية تقيدها ميوعة التجريبى، ميوعة القرارات، ميوعة المستقبل – فالقرار لـ "ربما". وتجاهل هذا القيد معناه إضفاء سمات خارقة على النظم بما فى ذلك "البنى الاجتماعية". مثال ديريدا على البنية النسقية هو رؤية سوسور للغة: «تبدو اللغة دومًا كأنها إرث من الحقبة الماضية ... كل ما يتعلق بنظام لغوى ما هو نتيجة عابرة وغير مقصودة للتطور»[١]. لأن اللغة كما كتب ديريدا فى سنة ١٩٦٨:

> «التى يقول سوسور إنها تصنيف لم تنزل من السماء، والفروق الناجمة هى نتائج منتَجة، ولكنها نتائج ليس سببها فاعلاً أو مادة ... وإذا كان مثل هذا الحضور يدخل ضمن مفهوم السبب بصورة عامة ... فلابد حينئذ أن نتحدث عن نتيجة بلا سبب، ما يؤدى بسرعة شديدة إلى التوقف عن الكلام عن النتائج. وحاولتُ أن أشير إلى اتجاه الخروج من حصار هذا الطوق (schème) عن طريق "الأثر" الذى لم يعد نتيجة أكثر من أن له سببًا، ولكنه فى حد ذاته غير كافٍ لتشغيل التجاوز اللازم»[٢].

والنتيجة التى يبدو أن ليس لها فاعل قد يبدو أنها تفقد وضعها كنتيجة. وعلينا ألا نعتبر "الثقافة" نتيجة فى حد ذاتها. بل "أثر" – شىء يدل بنيويًا على

---

(1) Ferdinand de Saussure, Course in General Linguistics, trans. Wade Baskin (New York; McGraw-Hill, 1959), pp. 71, 86.

(2) Derrida, 'Differance', in Margins of Philosophy, trans. Alan Bass (Chicago: University of Chicago Press, 1982), pp. 11-12: translation modified. 'Loop' is bold, but it catches exactly the implication of the passage: at the time of the writing of which this particular meaning was not available in colloquial American English.

غياب "مصدره"، ولكنه غياب من نوع خاص لا غياب بصفة عامة. وهكذا تم الإمساك بـ "أثر" فى النص أو النسيج ولا مجال لأن يتحول إلى "نتيجة بلا سبب" بما يؤدى إلى "لا نتيجة على الإطلاق".

ولا مجال بالطبع لتحديد هوية هذه الفكرة العامة عن الأثر بحركة نقدية بعينها. لكن هناك بالطبع شيئًا كالصلة بين هذا التحذير (بالمعنى العام) والإيماءة التى تطلق حوار ديريدا مع ديريك أتريدج (بالمعنى الضيق). وردًا على السؤال التالى: هل لك أن تسهب فى تلك العبارة الخاصة باهتمامك المبدئى بالأدب، طلب ديريدا من سائله تحديد "صورته النمطية" عن نفسه؛ والانخراط فى نسيج نصى لإنتاج تفضيلاته فى طور مراهقته وبدايات حياته العملية، مما لا يقل غموضًا عن أى تتبع[١]. ليس ثم رأى منهجى عام عن "التفكيكية والأدب" كما يستحيل أن يكون هناك رأى منهجى عام عن "التفكيكية والثقافة" فى رأينا. وهنا لابد للدراسات الثقافية أن تجرب "سياسة الهجرة" الخاصة بالفاعل الثقافى: فقرة وسطى، منفى، فراغ، هجرة ...؟ من أين تنمط نفسك؟ وما الفارق بين هذا ومجرد إضفاء الطابع التاريخى؟ وليس ثمة نهاية هنا. والأثر أيضًا سعى لبيان العمد، وليس سببًا أو نتيجة.

وبعد بضع سنين، وعندما تبدو رؤية المرء نصه قطعة واحدة كأنها مجاز "أبسط" من اللازم يقول ديريدا عن "المجاز النسيجى": «يظل أكثر طبيعية وأصالة من مجاز الخياطة ... فالخياطة ... تخدع، تكشف ما ينبغى أن تستر»[٢]. هذه الفقرة قد تكون وصفًا لأسلوب "جلا" **Glas** الذى حاول ديريدا فيه قبل خمس وعشرين سنة أن يحقق التأثير الصاعق لوضع ما نسميه اليوم "ثقافة الشذوذ" فى مكان مجازى مع الثقافة الذكورية السوية المهيمنة؛ أى محاولة ترقيع التقريرى بالأدائى.

---

(1) Derrida, 1992a, p. 34-7.

(2) Derrida, Glas, trans. John P. Leavey, Jr and Richard Rand (Lincoln, NB: University of Nebraska Press, 1990), pp. 208b, 209b; translation modified.

هل يمكن لنا أن نصف الصلة الناجمة (ربما) عن الوضع العمد وأن نوصلها وننشئها كأنها منهج؟ أليس هذا أيضًا سؤال الدراسات الثقافية؟ وقد يكون رد ديريدا عليه: «هنا ومرة أخرى لا يسعنى إلا أن، ليس بيدى سوى أن أستشهد ... إلا أن أزيح النموذج التركيبى حول عالم مادى، حقيقى أو زائف، يدل على الآخر ويدفع لنسيانه»؛ ولابد لكل من يتعلم التفكيكية أن يُبقى على النقطة التالية حية: «كل الأمثلة يمكن وقفها بهذه الصورة. فتأمل الثقوب إن استطعت».[1]

لننظر الآن إلى علم الإنسان والتاريخ باعتبارهما نقيض الدراسات الثقافية. مر هذان المبحثان بتغيرات فى اتجاه الدراسات الثقافية، ولو أن التحليل فى "الثقافة" دون تناص لا يجدى كثيرًا. وأنا أتعامل مع مثل هذه التغيرات باعتبارها جزءًا من مبادرة "الدراسات الثقافية" نحو إصلاح نقائضها.

كلا هذين المبحثين فى أشكال أولية أخرى ينكران على "الآخر" الثقافى فاعلية المعرفة البحثية المباشرة. و"الدراسات الفرعية" المستوحاة من غرامسى أخذت نبذتها عن إعادة كتابة التاريخ الاستعمارى الهندى بالبحث عن فاعلية متمردة تحت البرجوازية التقدمية.[2] ومع ذلك فنظرًا لأن الممارسين الأولين للدراسات الفرعية لم يبالوا بإضفاء الشرعية على وضعهم المدنى باسم "الثقافة" فإن عملهم يمثل عنصرًا مهمًا فى ما قبل تاريخ "الدراسات الثقافية" المعاكسة لنهج طاغور/ دوبوا/ فانون. والاندفاعة الأولى للدراسات الثقافية البريطانية لا تتميز بالحافز الفرعى. وطالما كانت الدراسات الثقافية فى الولايات المتحدة تسعى للتصالح مع الفرعى المحلى باعتباره شاغلاً لحيز مهجن أصيل فلابد أن تفكك المفاهيم ذات الأصل المحلى. وفى خاطرى الآن تحديدًا عمل جماعات مثل جماعة الثقافة العامة. وكل امرئ من مكان آخر، والشاذ منحرف.

---

(١) المصدر نفسه، ص ٢١٥ب، ٢١٠ب؛ مع تعديل الترجمة. والجمل ليست متعاقبة فى نص ديريدا.

(2) Ranajit Guha et al. (eds). Subaltern Studies: Writings on South Asian History and Society (Delhi: Oxford University Press, 1982-), vols 1-11.

ومع ذلك فهذه المحاولات ربما لم تكترث بدرجة تكفى «لتأمــل الثقــوب إن استطعتَ». ولنر ما قد يعنيه افتراض كهذا.

أولاً لنتأمل الفجوات التى يجب أن يتبعها استشهاد وليس استمرارية سلــسلة (أستند هنا إلى الفرنسية حيث يقابل الجدل لفظ **enchaînement**) فى النص. وبقدر ما تعتبر الحشوات "نماذج" فى وجهة نظرك فهى لا تتطابق ولا يمكــن أن تمثــل تداخل الأجناس. وحين نختار شيئًا كنموذج أو نموذج مضاد نضطر لإنكار فرديته بإخضاعه لوجهة نظرنا. والإيماءة الأخلاقية تجاه الآخر قد تكون رســالة تــذكير منهجية تدقيقية بأن فهمنا مقيد بسابقة مستقبلية وقعت لأننا نتكلم وعلى الرغم مــن كلامنا. والاعتراف العملى المنطقى بالشك فى الأصل هو التسليم جدلاً بما نــسعى لإثباته. أنت تفترض تداخل الأجناس حتى تورد أمثلتك. "أنا أجلس مــع شكــسبير وهو لا يجفل".

وإذا تحولنا مرة أخرى إلى المفهوم-المجاز لمزيج من التطعيم فإننا نفكر فى الحقن لكى نعتبر الثقوب ثقوبًا اقتطعت من نصوص سابقة. وهذه الجروح تنــزف. ومن ثم فالشعور والشغف بالجرح لابد أن يحَس من منظور هذه الأسبقية إن أمكن. وتعزى هذه الإمكانية للدعاء الذى يتلبسه ماضٍ، لمرحلية تلبس غير قابلة للتنبؤ بها ولا توصف إلا بـــ "ربما". وهنا فالانفصال عن الماضى سواء أكان إراديًــا أو لا إرادى فى موضوع الدراسات الثقافية، والمهاجر الحضرى أو المرشح للعولمة كما زعم الأسلاف هما نسخة من أوروبا والولايــات المتحــدة بــصورة مــستقيمة أو معكوسة: "أنا أجلس مع شكسبير وهو لا يجفل"، معكوسة: التابع لا يتكلم إلا اللغات المحلية لنصف الكرة الجنوبى(١).

---

(1) See Ramachandra Guha, "Subaltern and Bhadralok Studies", Economic and Political Weekly, 30.33 (19 August 1995), p. 2058, and Harish Trivedi, "India and Postcolonial Discourse", in Harish Trivedi and Meenakshi Mukherjee (eds), Interrogating Post-colonialism: Theory, Text and Context (Shimla: Indian Institute of Advanced Study, 1996), pp. 231-47.

كيف تبدو التفكيكية والدراسات الثقافية لو التوت صورة الضيافة/ الوافد كموضوع للبحث التاريخي أو الأنثروبولوجي؟ بعبارة أخرى فإذا أخذنا الدافع السابق في الحسبان (طية في قماش الضيافة) باعتباره مضيافًا تصوريًا لثقافة المستعمِر حتى وهو ينازع الحق في الاستعمار فماذا لو كففنا عن عدم تصور مفعول الضيافة إلا باعتباره الغريب الذي يتسول على الأبواب، وفاعل الضيافة إلا الحاكم الأوروبي، اليونان أو منافستها أورشليم؟ ماذا لو ألحقنا "عن الضيافة" (De l'hospitalité) لديريدا بتاريخ يتصل بالتواء في التراث الديمقراطي؟ بهذا السؤال في خاطري أتناول "جورا" وهي رواية لطاغور ربما كانت ردًا على "كيم" لكيبلينج التي تكمن الافتراضات فيها في كائنات الدراسات الثقافية الاستعمارية التي وصفنا من قبل(١).

ما أحاول إيضاحه هو أننا لا يسعنا أن نستخدم التفكيكية لو لم نستعر منها إلا مباحثها:

> «هكذا فما نوليه اهتمامنا هنا هو إمكانية النقد الموضوعي الذي يعتبر نموذجًا للنقد الحديث وكيف يعمل حين يحاول المرء أن يحدد معنى من خلال نص أو يقرر أن هذا أو ذاك هو المعنى ... لو بدأنا نرى أن "الفراغ" والثنية لا يمكن السيطرة عليهما كتيمتين أو معنيين ... سنكون حددنا حدود النقد الموضوعي نفسه».(٢)

مفهوم/مجاز ديريدا هو ثنايا غشاء البكارة. والنقطة الأساسية في مقالي في ثنايا دعاوى الأقليات أو ما بعد الاستعمار على تاريخ أو نسب غير مشكل كما

---

(1) Rabindranath Tagore, Gora, trans. Sujit Mukherjee (New Delhi: Sahitya Akademi, 1997); Derrida, De l'hospitalité (Paris: Calmann-Lévy, 1997).

(2) Derrida, 1981, pp. 245-6.

تصفه الدراسات الثقافية. وأية قراءة تتجاهل الثنية الأولى وحافز الدراسات الثقافية الناتج عن الفاعل الاستعمارى تركز موضوعيا على الهجرة باعتبارها أساس الثقافة(١).

إبان تمرد الهنود (أولى معارك استقلال الهنود، ١٨٥٧) تموت فى أثناء الولادة أرملة أيرلندية لجندى أيرلندى لقى مصرعه فى المعركة، فى دار موظف هندى يعمل فى خدمة التاج. ويربى الطفل الزوجان الهنديان ويصبح كاهنًا هندوسيًا قوميًا. وفى أثناء احتضار أبيه بالتبنى يكشف له عن سر مولده، حيث لا يجوز له أن يمارس الشعائر الجنائزية نظرًا لأنه لم يولد كاهنًا هندوسيًا. ولا يصبح هنديًا حقيقيًا إلا بعد معرفة الحقيقة. والرواية تحتفى بالأيرلندى البريطانى باعتباره ليس مستعمرًا تمامًا. وهذه هى رواية "جورا".

والسؤال فى "جورا" يأتى من الخارج(٢). ما معنى أن تكون كريمًا مع الغزاة: سؤال لـ "الثور الجالس". ويحاول جورا أن يتخيل الأجنبى (ص١١) من أسفل). (أو بالأحرى أعلى الأسفل، النخبة المستعمَرة، فئة يمكن تصورها حين نرى يونان سقراط فى غموض يخفى حكم أقلية يدعمه شعب من العبيد يتحرك لأعلى، شعب طبقى غريب، شعب أنثوى(٣).) ولا أدرى سبب استشهاد ديريدا بالغريب فى "سوفسطائى" أفلاطون الذى لا يتمنى أن يعتبر قاتلاً لأبيه (ص١٢).

---

(١) يتلاعب كريستوفر براكن بمجاز/مفهوم ديريدا على الرغم من ميله الطفيف نحو صوغ تيمات من النقاط الفلسفية فى

The Potlatch Papers: A Colonial Case History (Chicago, IL: University of Chicago Press, 1997), pp. 5-31..

(2) De l"étranger H, p. 11.

(3) See "Forbidden Gaze, Severed Sound" in Women of Algiers in their Apartment, trans. Marjolin de Jaeger (Charlottesville, VA: University of Virginia Press, 1992), pp. 136-40; and Fantasia: An Algerian Cavalcade, trans. Dorothy Blair (London: Quartet, 1985), pp. 6-8.

لكن مسألة قتل الأب في تراث العبودية أو ما بعد الاستعمار هي أولى القضايا من هذا النوع: العدو في الصديق. ولا يمكن الترحيب بالغريب إلا بـ (نسيان) قتل الآباء: أبو جورا البيولوجي الأيرلندي/ البريطاني وقومه. وينتقل نص ديريدا الغنى للسؤال عما إذا كانت كل قوانين كرم الضيافة غير مضطرة لمخالفة قانون الضيافة بأن تمنح الوافد الجديد ملاذًا غير مشروط. وإلى حاشية ديريدا عن الوافد الجديد الغامض (ص٧٣) يضيف طاغور الفئة المستحيلة لعضو من العرق الملكي يمكن إبداء كرم ضيافة فردي له بروح الأمة المقهورة، من قبل أحد قوميي الأمة المقهورة. هذا الكرم الخيالي المفرد يتبدى في عناق الأم (بالتبني) الهندية التي هي غريبة بالنسبة للغريب. ومثل هذا الكرم يضع قتل الأب قيد المحو بسبب حجم الكتاب لا أكثر. وتعميم الأمر هو حظر المقاومة. لكن هذا الترحيب يعد عكس السياسي – نزع التسييس الذي يفكك النَّسَبي (ص١٠٤-١٠٥). وميتة الأب البيولوجي العنيفة تطمسها في الرواية في النهاية الميتة الفاشلة المبتذلة للأب بالتبني، أي المضيف المستعمِر.

كان ماركس يثني على أرسطو، ولكنه أعفاه من فهم قياس القيمة باعتباره نمط القيمة الرأسمالي[1]. من ثم فقد يغتفر لسقراط الأفلاطوني بإعادته إلى "تتبعه"، فيعفى من فهم العلاقة بين الأعلى والأدنى في كرم الضيافة الاستعماري الحديث. وتقدم "جورا" مشرع "النواميس" الجاهل (جورا الرجل الأبيض) الذي يثير اشمئزازه أحد رعايا المستعمرة من الهنود يظن خطأ أنه يربطه به "ناموس" أكبر (ص٤٧-٤٩)؛ ويحتقر قاضيًا أبيض يظن خطأ أنه على الجانب الآخر، وهو مجرد مشرع "نواميس" (ص١٧٩-١٨١)؛ وأخيرًا تحدث المواجهة الحقيقية، الصمت

(1) Marx. Capital, A Critique of Political Economy. trans. Ben Fowkes (New York: Vintage, 1976), vol. q. p. 52.

الماكر بجوار فراش الأب بالتبنى حين يعلم أنه أيرلندى. يدخل الطبيب الأوروبى مع طبيب العائلة البنغالى. لايزال جورا مرتديًا ثياب الطقوس وعلامات الطقوس على وجهه وجسمه. ينظر إليه الطبيب ويقول لنفسه: «من هذا؟» ويواصل طاغور قائلاً: «كان جورا قبل ذلك يستاء لمجرد رؤية طبيب إنجليزى. أما اليوم فظل يحدق فيه بشغف خاص وهو يفحص المريض، وظل يطرح على نفسه السؤال نفسه مرارًا وتكرارًا: هل هذا الرجل أقرب أقربائى هنا؟» (ص٤٧٢).

أعتذر عن العجلة فى إيراد هذين النصين المهمين، وغرضى أن أبين أن أية دراسات ثقافية "تفكيكية" لا يسعها أن تتوقف عند نقض "دراسات الأقاليم" باحتفاء المهاجر بنفسه باعتباره الآخر. ثم تتطور إلى استبعاد "بقية العالم" كما اتضح فى محاضرة ١٩٨١ "التحليل النفسى الجغرافى: ... وبقية العالم".[1] فى هذا المقال الشجاع الذى يعترض على سياسات "الجمعية الدولية للتحليل النفسى" حيال التعذيب السياسى وإقصاء الوافد الجديد السائد حاليًا بصورة أكبر باعتباره "كرم ضيافة" ويتجاوب مع التيمات الأقدم للمركزية العرقية، والأهم بالنسبة لنقاشنا تفاهة سلوكنا المؤسسى بالنسبة لمناطق شاسعة من العالم - اعتبار "أمريكا اللاتينية" نطاق تناقض بين بين، وهى ملاحظة حجبت فى تنويعات نزعة انتصار العولمة التى تعتبر البين بين شيئًا احتفاليًا لا أكثر:

> «ما سيسمى من الآن فصاعدًا أمريكا اللاتينية فى التحليل النفسى هى المنطقة الوحيدة فى العالم التى بها تعايش بين مؤسسة تحليل نفسى قوية من ناحية ومجتمع من ناحية أخرى (مجتمع مدنى

(1) Derrida, "Geopsychoanalysis: ... and the rest of the world", trans. Donald Nicholson-Smith, in American Imago 48.2 (summer 1991), pp. 199-231.

أو دولة) يتورط فى التعذيب على نطاق واسع ولا يقتصر على أشكاله الوحشية التقليدية، والتى يسهل التعرف عليها».[١]

وبدون العناية التفكيكية قد تتجاهل الدراسات الثقافية الحضرية مثل هذه الأنماط من التعايش والتورط فى الجرائم لأن هذه الدراسات حضرية ولأن ادعاء السلف المهجن سلاح ذو حدين. وهى لن تعترف بأن الجروح تنزف[٢]. فكيف يمكن الاعتراف بـ "بقية العالم"؟

وفى "أشباح ماركس" يقترح ديريدا مبادرة حقوق إنسان دولية جديدة بوعى اقتصادى. وهو مطلب ترفعه الولايات المتحدة. و"حقوق الإنسان" تمارس حاليًا ضمن نموذج فكرى تجارى.

لكننى أرى أنه يمكن القول إن هذا ليس ما قصده ديريدا. ولا سبيل للوقوف على ما قصد إلا بالحدس. لنقل إنه يقصد إننا حين نتناول انتهاكات حقوق الإنسان من جانب الحكومات علينا أيضًا أن نتناول الاستغلال الاقتصادى الذى تمارسه "مجموعة السبع" على تلك الحكومات من خلال إعادة الهيكلة الاقتصادية فيما يتعلق بالتجارة كممارسات تفرض على شعوبها. ولو صح ذلك فإن دعوة ديريدا تظل على فطنتها وإن باتت مهملة.

هذه فكرة طيبة أود أن أضيف إليها أن العكس أيضًا صحيح. فنظرًا لأن مسألة حقوق الإنسان تنحصر فى الغالب فى النماذج السياسية المتصلة بالتجارة

---

(١) المصدر نفسه، ص٢٢٨-٢٢٩ ترجمة بتصرف.

(٢) قد يرى البعض أن من الخطأ ألا أقول شيئًا عن استغلال مفردات التحليل النفسى فى الدراسات الثقافية. وهو أمر أشرت كثيرًا لعدم ارتياحى له. وللتدليل على طبيعة عدم الارتياح هذا سأكتفى بإيراد فقرة من "التحليل النفسى الجغرافى": «على الرغم مما يثور من هرج حول قضايا من قبيل "التحليل النفسى والسياسة" لابد من الإقرار بأنه ليس ثم تناول للمشكلات السياسية فى الوقت الراهن ... وأنا أتحدث عن معالجات منبثقة عن غير محللين وعن غيرهم»

(Derrida, "Geopsychoanalysis", p. 214).

فلا مجال لتناولها إلا إذا دُرست الأنساق الأخلاقية المتنوعة ثقافيًا. وتعليميًا هذه الدراسات أنجح كثيرًا من خلال البحث الأدبى القائم على اللغة منها من خلال الشواهد المستقاة من مصادر ثقافية مهتمة. وعلى التاريخ وعلم الإنسان أن يتناولا لغة الآخر لا باعتبارها "لغات ميدانية" وحسب. ولكى نحل هذه النقطة نحتاج للتحرك من الأنجلوفونية والفرنكوفونية والبرتوفونية، إلخ. علينا أن نأخذ لغات نصف الكرة الجنوبى باعتبارها وسائط ثقافية نشطة لا باعتبارها مواضيع للدرس الثقافى من جانب جهل المهاجر الحضرى. ولا يسعنى أن أملى نموذجًا لهذا من مكتبى بمدينة نيويورك كما لا يسع ديريدا من إيرفين أو باريس. ولا يسعنى إلا أن أؤهل تلاميذى ليهتموا بذلك حين يحدث فى أماكن أخرى. أما هنا والآن فلا يسعنى إلا أن أحذر من بعض الصور النمطية؛ منها أن هذا الاهتمام ضد تهجينى ومحافظ ثقافيًا و"محدود الأفق"[(١)]. وهناك صور نمطية أخرى صحيحة ولكنها غير ذات صلة؛ منها أن الاهتمام بلغات نصف الكرة الجنوبى مزعج وغير عملى.

مزعج. هناك على أية حال بضع لغات أوروبية مهيمنة ولغات جنوبية لا حصر لها. والرد الوحيد على ذلك، أى طلب الكتابة عن موضوع واعد مثل "التفكيكية والدراسات الثقافية"، هو"خسارة!" وإذا فكرنا فى النصوص العديدة التى علق فيها ديريدا على المسارات المستقلة للفرنسية والإنجليزية نجد أنها أكثر من أن تحصى. ففى "وقت ما" يقول ديريدا فى الفصل الثانى وعنوانه «جنون العقل الاقتصادى» وقبل الغوص فى قراءة نص فرنسى فى بقية الكتاب:

> **«علينا ألا نكدس هذه الأمثلة (على الاختلافات الاصطلاحية)؛ فهى عديدة ولكنها تختلف من لغة لأخرى. فلنكتف بأن نستخلص "نتيجة" منها (هى أن الرابط الأساسى**

---

(١) انظر Derrida, Spectre, p. 82. وفى عدد حديث من صحيفة "ذا نيويوركر" (٢٣ و٣٠ يونية ١٩٩٧) يصف سلمان رشدى أدب الهند المكتوب بغير الإنجليزية بأنه "محدود الأفق".

من فكرة الهدية إلى اللغة لن يستغنى عن المصطلحات) و"شك" (ألا يستحيل عزل مفهوم لجوهر الهدية يتجاوز الاختلاف الاصطلاحى؟)»[1].

هل هذه الأشياء لا تصدق إلا على الفرنسية والألمانية؟ هل قصة الشك الذى يزول إذا نُطقت اللغة بصورة سليمة لا تصدق إلا على العبرية (انظر Derrida, 1992d, pp. 390-400)؟ كم شقيت الهند فى ظل إنكار فيبر لفلسفتها، وكم شقيت إفريقيا فى ظل إنكار هيجل لإنسانيتها. وتسقط أمريكا اللاتينية بكل مستعمراتها فى حفرة صغيرة إذا أفلت المرء من مناظرات أربيل كاليبان. وفى ختام "جنون العقل الاقتصادى" وبعد قراءة دقيقة لقصيدتين لمايارميه، حيث يستشهد ديريدا بـ ماوس فى استشهاده بمقولة شعبية لشعب الماورى (انظر Derrida, 1992d, p. 67) هل علينا أن نتذكر استنتاجه وشكه ونحن نطالع فقراته الختامية وهوامشه؟ هل للمصدر المحلى أن يصبح موضوع "دراسة ثقافية" لا تشبه العمل الحصرى القائم على اللغة؟ إذا طرحنا هذه التساؤلات نرى أن العكس (يعرف غالبًا بفقدان التوازن) لابد أن يستبعد كثيرًا من ملاءمته.

والاشتباك مع مصطلح الآخر العالمى فى نصف الكرة الجنوبى غير المتأمسس فى بنية الجامعة الأوروأمريكية إلا عن طريق علم الإنسان والتاريخ الشفاهى هو الدرس المرحل للتفكيكية والدراسات الثقافية. ولا يعالج ذلك برغبة المهاجر الحضرى فى التعاون مع الجنوب من خلال وساطة الطبقة الناتجة عن العولمة والمعزولة عن اصطلاحية اللغات غير المهيمنة. وهذا هو الجانب الآخر لصنع قواعد بيانات المعرفة المحلية الذى تضطلع به اليوم هيئات عالمية وبشكل

(1) Derrida, 1992d, p. 54.

مباشر دون التوغل فى المصطلح الثقافى للسكان الأصليين من موقع الفاعل. وأذكر القارئ بالتنوع الأصلى الذى تتجاهله النسخة الطاغورية من الدراســات الثقافيــة. وأية دراسة ثقافية تفكيكية اليوم لابد أن تفكر مليا فى اللبس بين فكرة الهديــة فــى الأصل والفكر الأدائى فى النهاية بما يفتح الطريق لقياس (نمط قيمة) يتــرجم إلــى سلعة نوعية فى نمط الضرورى/ المستحيل. والانتقال من المــال إلــى البيانــات باعتبارها المكافئ العام هو الانتقال من رأس المال الــصناعى إلــى رأس المــال التمويلى، من التجارة العالمية إلى العولمة، من القضايا الاقتــصادية إلــى قــضايا "الثقافة"[١].

إن ما أقترحه قد يبدو محبطًا. ومعركة الدراسات الثقافيــة التفكيكيــة ضــد الإمبريالية الثقافية للتعددية الثقافيــة الحــضرية تخرجهــا تمامــا مــن النطــاق الأكاديمى[٢]. ولا أحب أن أستعمل هذا اللفظ، ولكنه ربما يمدنا بقدر من الصدق.

بعبارة أخرى لابد للدراسات الثقافية أن تفتح من الداخل النزعة الاستعمارية للأدب المقارن القائم على اللغات القومية الأوروبية وبنية الدراسات الإقليمية القائمة على الحرب الباردة، وتُعدى التاريخ وعلم الإنسان بــــ "الآخــر" بوصــفه منــتج المعرفة. أما من الداخل فاعتراف بالتواطؤ. لا اتهامات ولا أعذار. مجــرد تعلــم قواعد هذه المعارف وتغيير إلى الأفضل بالكدح. وهذه هى السياسة الجديدة لقــراءة ديريدا والواردة فى "أذن الآخر" (ديريدا ١٩٨٥).

---

(١) للمزيد عن المال باعتباره "المكافئ العام" انظر Marx. Capital. vol. I. pp. 162-3.

(٢) نص للتأمل: «قرار التفكير لا يكون حدثا بين مؤسسى أو لحظة أكاديمية». انظر Derrida. "The Principle of Reason: the University in the Eyes of its Pupils". Diacritics. 13.3 (Fall 1983). p. 19.

٢. التبادلية، ربما: العمل الميداني بدون ترميز هناك:

عناية في الفصل هنا

فعل ذلك بعناية يبين مدى تورطنا - نحن المهاجرين الحضريين الجدد الذين يمثلون المحرك الأكبر للدراسات الثقافية ويقدمون النماذج التي يدرَّس بها - في أفرع المعرفة التي نغزوها ونغيرها؛ لأننا نرث المؤسسة نفسها التي تنشأ في كنف إيديولوجيا اقتصاد سياسي لنا فيها أيضا دور يتمثل في مقاطعتها بإشارات تصنف داخل الأمة. ونحن أيضا كجوته نود أن نرى وجهنا في العالم. نريد أن نتعولم وأن نتنصل من نزوح.

إن ثقافتنا ثقافة متاجرة، وليست الوضع الأفضل لإجراء دراسة ثقافية. ونظرة على صحيفة اليوم تبين أن رياضات القدامى وزينات أعياد الأسلاف تحقق اليوم رواجا كبيرا[١].

نحن نعيد هيكلة الدراسات الثقافية ونبقى على ذلك "مرنيًا". فلا قبل لـ "ثقافات" الجنوب التابعة بإيجاد دراسة ثقافية تتواصل مع مؤسسات الشمال.

على الإطلاق؟ ربما نعم.

كان لوك يواجه "العولمة" الثقافية للوحدة الإفريقية في العشرينيات وأمدنا بنموذج "التبادلية" القريب من التيار السائد اليوم ولكن بنظرة مستنيرة للتبادل الثقافي:

---

(١) هذان المثالان من نيويورك تايمز، ٢٨ ديسمبر ١٩٩٨
(Richard Weir. "Pay for Play: Aging Athletes can Still Find Competition in Sports Leagues Run for Fun and Profit" and Kimberley Stevens. "Snapped Up: Tinsel Trees and Ornaments of Yore". The City. pp. 4-6).

لكن الأمثلة متوفرة في كل مكان وفي كل يوم.

«ما لم نتوجه لإفريقيا بروح التبادل الراقى فستكون جهودنا بلا طائل أو مضرة. نحن بحاجة لأن نكون أول أهل الغـــرب فى التخلص من ... التوجه المتحامل المتمثل فى "تهذيب إفريقيا" ... من ناحية أخرى فالإفريقى العادى من الفئات المستنيرة لديـــه اعتزازه بعرقه وعشيرته ... ولابـــد مـــن إدراك أن القنـــوات الأفضل للتعاون فى الوقت الراهن تتمثل فى الاقتصاد والتعلـــيم ... وتوفر أمريكا للإفريقى الفرصة المثلى للتعليم؛ وتوفر إفريقيا للأمريكى من أصل إفريقى الفرصة الاقتصادية المثلى»[١].

هذا مشروع لتغيير التبعية الإفريقية من الداخل والخارج من خلال التعلـــيم والاقتصاد. ففى غياب أى مثال للتهجين متاح أمامه عدا "الأمريكـــى مـــن أصـــل إفريقى" فى المناخ السياسى للعام ١٩٢٤ وقبل فيض حركات الاستقلال المشروعة لا يتصور لوك نشأة أدب من شىء سوى قاعدة وطنية. فيجازف بـــإطلاق عبـــارة نزعة قومية ضد دولية تختلف عن احتفالات التبعية: «العيب فى النقـــد المعاصـــر لا فى الفن المعاصر فى تعميق اللبس بين النزعـــات القوميـــة الثقافيـــة التقدميـــة للمستقبل والنزعات القومية السياسية الرجعية التى تنتمى للماضى»[٢]. ومع ذلـــك

(1) Locke. 1924. p. 37.

(2) Locke. "Internationalism – Friend or Foe of Art?" in The World Tomorrow (March 1925). p. 75.

والفقرة التالية من الصفحة نفسها. ولا يسعنى هنا إلا أن أشير إلى أهمية هذه المجموعة – النزعات القومية الثقافية والسياسية. انظر

Joseph Stalin. Marxism and the the National-Cultural Question: A Collection of Articles and Speeches (San Francisco. CA: Proletarian Publishers. 1975); V. I. Lenin. Imperialism: The Highest Stafe of Capitalism (New York: International Publishers. 1993).

ومع أن ستالين يستحضر روح لينين على الدوام لكى يضفى على نفسه الشرعية فإن لينين يتحدث عن إمبراطوريات الدولة الواحدة الشمال غرب أوروبية وعن صلاتها بمسار رأس المال، بينما يتحدث ستالين عن الإمبراطوريات الروسية والعثمانية وهابسبرج واستغلال ثقافاتها وهوياتها لصالح إيجاد شىء كإمبراطورية جديدة. من ثم خطاهما يؤديان إلى رأسمال تمويلى وسياسة لغوية وثقافية على التوالى. ونسعى فى هذا المقال لبيان كيف يمكن للتفكيكية أن تنقض هذا الاستقطاب. وبالنسبة للحالة الهندية فالفارق الذى يشير إليه لوك قد نراه فى التناقض بين "الهند وطنى كبيرة" والشريط الموسيقى "أحب الهند" الذى كتبته امرأة هندية تعيش فى شبه القارة.

فالسؤال الذى يطرحه له اليوم رجع قوى: «هل تأميم الثقافة يقتضى من الفن الروح التى نقر بأنها الآن روحه المحركة ومصدر إلهامه؟» ولنضم إليه سؤال ديريدا: «هل فى مفهوم الـ يودوكسيا (الصيت، الاستحسان، الرأى، الحكم) [الموجود فى تناول أفلاطونى للديمقراطية] وفى مفهوم المساواة (المساواة فى المولد [إيسوجونيا]، المساواة فى الحقوق [إيسونوميا]) موتيفة مزدوجة قد - إذا ترجمت بصورة مختلفة - تزيل (**soustraire**) الديمقراطية من التأصيل؟» والتفكيكية اسم للترجمة المختلفة.

يوصى لوك مرارًا وتكرارًا بالتدريب على القراءة - **eudoxia** (ديريدا) إن شئت، أو"تعليم المعلمين" (ماركس، البحث الثالث عن فويرباخ):

> **«ليس المطلوب التجانس الثقافى، بل التبادل الثقافى ... إن أمكن للنقد بصورة ما وبطريقة فعالة ما أن يحقق هذه الروح وهذا التوجه فإن الفن وإن بدا اليوم طائفيًا بصورة يائسة سيبدو دوليًا وعالميًا بقيمه المتحولة ... وخطوتنا الحقيقية نحو موقف ثقافى دائم الاتساع هى إدراك تقاطع الثقافات باعتبارها المصدر الرئيس للتطورات الثقافية الفذة ... والتوجه الثابت الوحيد مع هذا الموقف هو التبادل الثقافى الذى نرى أنه أساس التدويل الأسلم للثقافة»[1].**

هذا المزيج - التبادلية وتدريب المخيلة على الاعتراف بقومية تدويلية مضادة مصحوبة بإقرار واضح بالأسس الملوثة للوكالة الحضرية - يمثل خطوة للأمام هى فى الوقت نفسه قيد. وسبق أن رأينا أن ديريدا يوصى بالتفكير فى الأثر لتقييد حلقة تناول الإنتاج باعتبارها تأثيرًا مستمرًا. لكننا الآن واثقون من أنه «ما

---

(1) Locke. 1925. pp.75-6.

من سياق يمكن أن يحدد المعنى إلى حد الاستنفاد. من ثم فالسياق لا ينتج ولا يضمن حدودًا منيعة أو عتبات لا تتجاوزها قدم ...»[1]

هذه اللحظة المتفق عليها من الاحتمالية هي ما تعيد أية دراسات ثقافية تفكيكية كتابته. وهي اللحظة التي يصبح فيها ديريدا فرنسيًا مغاربيًا، ولوك "أمريكيا إفريقيا". ونورد هنا حركة لفرجينيا وولف لبيان أن فتح هذه الاحتمالية لدخول القراء لا يقتصر على هجين ما. «فما الأنا سوى مصطلح ملائم لشخص ليس له كيان حقيقي». تقول وولف في أحد نصوصها الأكثر إقناعًا: «ستتدفق الأكاذيب من شفتيّ، ولكن قد تكون ثمة حقيقة ممتزجة بها؛ ولك أن تبحث عن هذه الحقيقة وتقرر ما إذا كان أي من أجزائها يستحق أن تبقى عليه».[2]

تضعنا وولف في التناقض التقليدي – "سأكذب" – وتكتب للقارئ في الـ "ربما". وبهذه الصيغة تطلق اسمًا على الـ "أنا" ليس سوى عرف متبع: ميري بيتون أو ميري سيتون. وبهذه الصيغة أيضًا تعترف بالأسس المتفق عليها للقوة الحضرية. وتجين ميري بيتون بالخمسمئة جنيه للإمبريالية، وعمتها سميتها «تلقى حتفها على أثر السقوط من فوق جوادها حين خرجت للتنزه في بومباي»، وهي ترى في المال بديلاً عن الديمقراطية[3]. وفي الحركة الختامية تأخذنا وولف إلى داخل الممكن المستحيل للـ "ربما" على قدر استطاعة القصص. فتميت ميري بيتون (ص١٠٤-١٠٥) وتتكلم "بشخصي" (ص١٠٥). وتفتتح رقصة أشباح وتطلب من كل الكاتبات الطموحات أن تتلبسن روح شقيقة شكسبير: «أؤكد أنها كانت ستأتي لو عملنا لأجلها وأن العمل حتى في الفاقة والغموض أمر يستحق».[4]

---

(1) Derrida, 1993, p. 9.
(2) Virginia Woolf, A Room of One''s Own (New York: Harcourt. 1929), pp. 4 5
(٣) المصدر نفسه، ص٢٧.
(٤) المصدر نفسه، ص١١٤.

تحولت رواية وولف إلى نص دينى يُقرأ على عجل وألن لوك ليس جــزءًا من الدراسات الثقافية السائدة. ونضيف تهكم السبعين سنة الماضية ونذكر أنفسنا ألا مكان على الأرض تمكن من مزاولة تبادلية "مسؤولة" داخلية الاتجاه يتغيــر فيــه التبادل مع التابع نتيجة للقوة الدافعة من الجانب الآخر. وإذا كنا لا نمنح الدراســات الثقافية شيئًا يستحق غير عمل ميدانى فلنفكر "ربما". عمل ميدانى بــدون ترميــز، تبديل ربما يحدث لخيال عامل ميدانى وليس فارقًا يدعيه باحث إثنوغرافى. وعلــى الحافة القصوى للدراسات الثقافية، حيث يبدأ نقد علــم الإنــسان/ التــاريخ/ الأدب المقارن فى ملء نفسه بالمضمون يمكن لهذا العمل الــصامت أن يقــف حارسًــا. وبوسعنا مواصلة تدريس مهمته التحذيرية فى الفصل الدراسى التفكيكــى. وهــذا التلقين مع ما يلزمه من تبديل وتعديل ينطبق حتى على مــا يعــرف بالدراســات الثقافية الجنوبية-الجنوبية.

يبدو لنا الآن أن فكرة وجود جماعية بدون تنظيم - والتى تبدو غير عمليــة لأول وهلة لدى عرضها فى "أطياف ماركس" أو"سياسة الصداقة" - هى فى الحقيقة صورة حجرة الدرس. ولبيان ذلك نطالع فقرتين من "سياسة الصداقة".

فى تصدير الكتاب ينبئنا ديريدا بأن الكتاب كله سرد لجلسة واحدة من حلقــة دراسية عن موضوع سياسة الصداقة درَّسها فى عامى ١٩٨٨-١٩٨٩. كما ينبئنــا بأن ثمة أسئلة بعينها كانت تتكرر فى كل جلــسة، وأن ثمــة تغييــرات أساســية وعمليات دمج كانت تتم بصور شتى.

> «كانت كل جلسة فى السنة الدراســية ١٩٨٨-١٩٨٩
> تبدأ بكلمات لمونتانى يستشهد فيها بمقولة تنــسب لأرســطو:
> "ليس ثم صديق يا أصدقائى". وأسبوع بعد أسبوع جرت تجربة

أصواتها ونغماتها وصيغها وإستراتيجياتها لرؤية ما إذا كان يمكن الحصول على تفسير لها ... هذا النص بعد أن أخذ وقته لا يمثل إلا جلسته الأولى».[1]

حين نطالع الكتاب علينا أن نتخيل التكرار فى حجرة الدرس. وبعد بضعة فصول يصر ديريدا على أن فلسفة الـ "ربما" لابد من التدرب عليها مرارًا وتكرارًا فى حجرة الدرس.

وفى السياسة يعاد إدراج ممارسى الدولية الجديدة للأخيلة من غير المنظمين وغير الموحدين كشخوص يمكنها إعادة الاستشهاد بإحدى المقولات المنسوبة لأرسطو فى مراحل عديدة عبر القرون. وبالنسبة لمدة الكتاب فإمكانية مثل هذه الصحبة – تتكرر "كم نحن؟" – هى استحضار روح ذلك الفصل الغائب. وطلاب معلم واحد قُذف بهم فى غمار الدنيا هم مثال من العالم الحقيقى أفضل من مثال يسمى "الدولية" الجديدة يذكر بالتنظيم الماركسى على الفور. وفى سياق الكتاب السابق ربما كان الدرس أن مسلمات نص ماركس ينبغى أن تستوعبها (تتعلمها) أكبر جماعة ممكنة بدلاً من أن تكون أداة تجميع مجازى لأناس ستأتى اختلافاتهم الأخرى على "الجمع" كله فى النهاية.

ليس هذا بالموضع الذى تناقش فيه الفكرة فى سياق ماركس والماركسية. أما فى سياق الدراسات الثقافية التفكيكية فالفكرة تستحق التأمل. فإذا حاولنا نحن المعلمين أن نتعلم ونعلم حدود دراساتنا الثقافية المؤسسية باعتبارها موقع الفاعل "لآخَرنا" فى الثقافة الجنوبية التابعة، وحتى ونحن نفكك مسلمات علم الإنسان

(1) Derrida, "The Principle of Reason: the University in the Eyes of its Pupils". Diacritics. 13.3 (Fall 1983), pp. vii-viii.

التقليدى والتاريخ والدراسات الإقليمية والأدب المقارن "ربما" كان بوسعنا أن نأمل ألا نغرق شيئًا طيبًا فى الإقرار السريع لنزعة الانتصار.

يشكك ديريدا بكل قوة فى فعالية مضاعفة «تحذيرات ... من قبيل هذه الجمل النموذجية والمتكررة: "صلة بدون صلة"، "جماعة بدون جماعة" ... جماعة "خاملة"، جماعة "غير معترف بها" وكل "كذا بدون كذا" وهى قائمة طويلة بلا نهاية. وإذا ما حاول تاريخ سياسى أو فلسفة ... قراءة كل الممكنات المتناقضة ظاهريًا ... فإنها لن تتمخض عن الكثير، بل لا شىء تقريبًا».[١] وهى إجمالاً تتيح القدرة على إجراء إصلاحات سريعة، بينما نتناول طعامنا. فلندرِّس مقاومة النزعة النظرية فى حجرة الدرس.

٤. خاتمة

فى دراسة أكثر استفاضة اخترنا التطور اللغوى والتزامن لدى أقلية دينية جنوب آسيوية كنموذج وسط لعب فيه حجرة الدرس الأمريكية دورًا إلكترونيا تعبويًا. وانتقلنا إلى مسألة المرأة وانتهينا إلى طرح الاقتراح التالى: المشروع المعرفى لإيجاد إرادة جنسانية عامة للعولمة موضوع دراسة ثقافية تفكيكية وهذا هو العميل المؤنث للقروض الصغيرة. وإذا كان الفاعل الاستعمارى مصنفا، والفاعل بعد الاستعمارى الذى ظهر لفترة قصيرة خضع لسباق فإن فاعل العولمة جنسانى. وقدمت تعليقًا على "الثقافة وراء القومية" على ضوء العولمة والافتراضية.

(١) المصدر نفسه، ص٨١.

فالعولمة ليست مجرد تجاوز الأفق القومى. فيوم تعلم الأحرف (محو الأمية) انقضى. والمهمة هى حرف ماركس عن المسيحانية اليهودية-المسيحية والإخفاق الظاهر لحديثه المركزى الأوروبى عن التقدم، ونحن نرى انتصار وهمية رأس المال كسبب. (علمتنا التفكيكية منذ زمن أن نسميها الإبقاء على "الاقتصادى قيد المحو"[1]. إلا أن يوم النظر إلى رأس المال باعتباره شيئًا اقتصاديًا بحتًا انقضى أيضًا.) والمهمة أيضًا هى حرف التفكيكية عن مقرها الأصلى فى "الأدب المقارن" وإطلاقها فى "الدراسات الثقافية" حتى تتمكن من تحويل عنايتها بنبتاتها المهجنة لتكشف عن صخب عولمة مضادة مفترضة. هيجلية غير مقيدة تنقض غائيات هيجل المركزية الأوروبية:

> «فى الصخب ضاع النظام؛ وخالف القانون نفسه: إنه زمن الفسق والعهر والثمل، ثورة متقطعة، فى مسارها "انقلبت طبقات المجتمع" وصار السادة عبيد عبيدهم ...»[2]

أما حرف التفكيكية عن الفلسفة "الحقة" فالتفكيكية نفسها توفر لنا ضمانًا بذلك. التفكيكية قد تكون هى المسمى أو الصورة النصية لتغيير فوضوى غير مقصور على الحضر. الأنشطة العلمية التى تجرى باسم التفكيكية، ومنها هذا النشاط يتعامل بالضرورة مع هذه الفوضى. ربما نصبح موضع "دراسات ثقافية" ما فى المستقبل باعتبارنا المثقفين العضويين للموجة الأولى من التفكيكية. وعلينا أن نظل مستعدين للفحص. ولعل هذا درس التفكيكية الأخير فى فحص الثقافة.

---

(1) Gayatri. Spivak. In Other Worlds: Essays in Cultural Politics (New York: Metheun. 1987). p. 168.

(٢) هناك نزعة هيجلية غير مقيدة وبلا جدول أعمال سياسى معترف به أعلنت فى سنة ١٩٦٧ فى مقال لديريدا بعنوان "من الاقتصاد المقيد إلى الاقتصاد العام: هيجلية بلا تحفظ"

(Derrida. "From Restricted to General Economy: A Hegeliansm without Reserve", in Writing and Difference. trans. Alan Bass. Chicago, IL: University of Chicago Press, 1978, pp. 251-77)

وهذه الفقرة من كتاب Glas (ص٢٣٣٠٢٣٢أ) لديريدا.

المصادر والمراجع

Acuña, Rodolfo F. (1972), *Occupied America: The Chicano's Struggle Toward Liberation* (San Francisco, CA: Canfield Press).
Amin, Samir (1976), *Unequal Development. An Essay on the Social Formation of Peripheral Capitalism*, trans. Brian Pearce (New York: Monthly Review Press).
Aristotle (1991), *The Poetics*, trans. W. Hamilton Fyfe and W. Rhys Roberts (Cambridge, MA: Harvard University Press).
Auerbach, Erich (1953), *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*, trans. Willard R. Trask (Princeton, NJ: Princeton University Press).
Barrera, Mario (1979), *Race and Class in the Southwest: A Theory of Racial Inequality* (Notre Dame, IL: Notre Dame University Press).
Bhabha, Homi (1994), 'Border Lives: The Art of the Present', in *Location of Culture* (New York: Routledge), pp. 1–18.
Bracken, Christopher (1997), *The Potlatch Papers: A Colonial Case History* (Chicago: University of Chicago Press).
Carmichael, Stokeley and Charles V. Hamilton (eds) (1967), *Black Power: The Politics of Liberation in America* (New York: Vintage).
Chatterjee, Partha (1994), 'Religious Minorities and the Secular State: Reflections on the Indian Impasse', *Economic and Political Weekly* (9 July), pp. 1768–77.
Chatterjee, Partha (1995), 'Religious Minorities and the Secular State: Reflections on the Indian Impasse', *Public Culture*, 8.1 (Fall).
Curtius, Ernst Robert (1973), *European Literature and the Latin Middle Ages*, trans. Willard R. Trask (Princeton, NJ: Princeton University Press).
Derrida, Jacques (1978), 'From Restricted to General Economy: A Hegelianism without Reserve', in *Writing and Difference*, trans. Alan Bass (Chicago, IL: University of Chicago Press), pp. 251–77.
Derrida, Jacques (1981), 'The Double Session', in *Dissemination*, trans. Barbara Johnson (Chicago, IL: University of Chicago Press), 173–286.
Derrida, Jacques (1982) 'Differance', in *Margins of Philosophy*, trans. Alan Bass, (Chicago, IL: University of Chicago Press).
Derrida, Jacques (1983), 'The Principle of Reason: the University in the Eyes of its Pupils', *Diacritics*, 13.3 (Fall).
Derrida, Jacques (1985), *The Ear of the Other: Otobiography, Transference, Translation*, trans. Peggy Kamuf (New York: Schocken Books).
Derrida, Jacques and Mustapha Tlili (eds) (1987), 'The Laws of Reflection: Nelson Mandela, in Admiration', in *For Nelson Mandela* (New York: Seaver Books), pp. 11–42.
Derrida, Jacques (1989), *Of Spirit: Heidegger and the Question*, trans. Geoffrey Bennington and Rachel Bowlby (Chicago, IL: University of Chicago Press)
Derrida, Jacques (1990), *Glas*, trans. John P. Leavey, Jr and Richard Rand (Lincoln, NB: University of Nebraska Press).

Derrida, Jacques (1991), 'Geopsychoanalysis: . . . "and the rest of the world"', trans. Donald Nicholson-Smith, in *American Imago*, 48.2 (Summer) pp. 199–231.
Derrida, Jacques (1992a), 'This Strange Institution Called Literature', in *Acts of Literature*, ed. Derek Attridge (New York: Routledge), pp. 33–75.
Derrida, Jacques (1992b), 'Shibboleth', in *Acts of Literature*, ed. Derek Attridge (New York: Routledge), pp. 399–400.
Derrida, Jacques (1992c), '*Mochlos*; or, the Conflict of the Faculties', in *Logomachia: The Conflict of the Faculties*, ed. Richard Rand (Lincoln, NB: University of Nebraska Press), pp. 1–34.
Derrida, Jacques (1992d), *Given Time: I. Counterfeit Money*, trans. Peggy Kamuf, (Chicago, IL: University of Chicago Press).
Derrida, Jacques (1992e), 'Passions: "An Oblique Offering"', in *Derrida: A Critical Reader*, ed. David Wood (Oxford: Blackwell), pp. 5–35.
Derrida, Jacques (1993), *Aporias*, trans. Thomas Dutoit (Stanford, CA: Stanford University Press).
Derrida, Jacques (1994), *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning, and the New International*, trans. Peggy Kamuf (New York: Routledge).
Derrida, Jacques (1997a), *Politics of Friendship*, trans. George Collins (New York: Verso).
Derrida, Jacques (1997b), *De l'hospitalité* (Paris: Calmann-Lévy).
Djebar, Assia (1985), *Fantasia: An Algerian Cavalcade*, trans. Dorothy Blair (London: Quartet).
Djebar, Assia (1992), 'Forbidden Gaze, Severed Sound', in *Women of Algiers in their Apartment*, trans. Marjolin de Jaeger (Charlottesville, VA: University of Virginia Press), pp. 136–40.
DuBois, W. E. B. (1968), 'The Negro Mind Reaches Out', in *The New Negro: An Interpretation*, ed. Alain Locke (New York: Arno Press), pp. 392–7.
DuBois, W. E. B (1970), *The Selected Writings* (New York: Mentor).
Etiemble, René (1966), *The Crisis in Comparative Literature*, trans. Herbert Weisinger and Georges Joyaux (East Lansing, MI: Michigan State University Press).
Foner, Philip S. and James S. Allen (eds) (1987), *American Communism and Black Americans: A Documentary History, 1919–1929* (Philadelphia, PA: Temple University Press).
Gilroy, Paul (1987), *'There Ain't No Black in the Union Jack': The Cultural Politics of Race and Nation* (London: Hutchinson).
Gilroy Paul (1993), *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness* (Cambridge: Harvard University Press).
Goethe, Johann Wolfgang von (1901), *Conversations with Eckermann*, trans. John Oxenford (Washington: Walter Dunne).
Gramsci, Antonio (1978), 'Some Aspects of the Southern Question', in *Selections from Political Writings, 1924–1926*, trans. Quintin Hoare (New York: International Publishers), pp. 441–62.
Guha, Ramachandra (1993), 'Subaltern and Bhadralok Studies', *Economic and Political Weekly*, 30.33, 19 August.
Guha, Ranajit, et al. (eds) (1982), *Subaltern Studies: Writings on South Asian History and Society*, vols 1–11 (Delhi: Oxford University Press).

Hall, Stuart (1978), *Women Take Issue: Aspects of Women's Subordination* (London: Hutchinson).
Hall, Stuart (1980), 'Cultural Studies and the Centre: Some Problematics and Problems', in *Culture, Media, Language*, ed. Hall *et al.* (London: Hutchinson), pp. 15–47.
Hall, Stuart (1982), *The Empire Strikes Back: Race and Racism in 70s Britain* (London. Hutchinson).
Heller, Erich (1971), *The Disinherited Mind: Essays in Modem German Literature and Thought* (New York: Barnes & Noble).
Hoggart, Richard (1970), *The Uses of Literacy: Aspects of Working-Class Life, with Special Reference to Publications and Entertainments* (New York: Oxford University Press).
Kingston, Maxine Hong (1976), *The Woman Warrior: Memoirs of a Girlhood Among Ghosts* (New York: Knopf).
Kothari, Ashish, Saloni Suri and Neena Singh (1995), 'People and Protected Areas: Rethinking Conservation in India', *The Ecologist*, 25.5 (Sept/Oct.)
Lenin, V. I. (1993), *Imperialism: The Highest Stage of Capitalism* (New York: International Publishers).
Locke, Alain (1968), 'The Legacy of the Ancestral Arts', in *The New Negro: An Interpretation*, ed. Alain Locke (New York: Arno Press), pp. 256–8.
Locke, Alain (1924), 'Apropos of Africa', in *Opportunity* (February).
Locke, Alain (1925), 'Internationalism – Friend or Foe of Art?', in *The World Tomorrow* (March).
Mamdani, Mahmood (1996), *Citizen and Subject: Contemporary Africa and the Legacy of Late Capitalism* (Princeton, NJ: Princeton University Press).
Marx, Karl (1976), *Capital: A Critique of Political Economy*, vol. 1, trans. Ben Fowkes (New York: Vintage).
McClintock, Anne and Rob Nixon (1986), 'No Names Apart: The Separation of Word and History in Derrida's "Le Dernier Mot Du Racisme"', in *'Race', Writing, and Difference*, ed. Henry Louis Gates, Jr (Chicago, IL: University of Chicago Press), pp. 339–53.
McMullen, Ken (1983), '*Ghost Dance*', a film made for Channel Four (London).
Mooney, James (1991), *The Ghost-Dance Religion and the Sioux Outbreak of 1890* (Lincoln, NB: University of Nebraska Press).
The New Yorker 23 and 30 June 1997.
Poulet, Georges (1979), *Studies in Human Time*, trans. Elliott Coleman (Westport, CT: Greenwood Press).
Ranger, Terence (1983), 'The Invention of Tradition in Colonial Africa', in *The Invention of Tradition*, ed. Eric Hobsbawm and Terence Ranger (Cambridge: Cambridge University Press), pp. 211–62.
Saussure, Ferdinand de (1959), *Course in General Linguistics*, trans. Wade Baskin (New York: McGraw-Hill).
Silko, Leslie Marmon (1991), *Almanac of the Dead* (New York: Simon and Schuster).
Spivak, Gayatri Chakravorty (1987), *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics* (New York: Methuen).
Spivak, Gayatri Chakravorty (1995), 'Academic Freedom', *Pretexts*, V pp. i–ii, 117–56.

Stalin, Joseph (1975), *Marxism and the National-Cultural Question: A Collection of Articles and Speeches* (San Francisco, CA: Proletarian Publishers).
Tagore, Rabindranath (1961), *Rabindra Racanabali*, vol. 11 (Calcutta: W. Bengal Govt. Press).
Tagore, Rabindranath (1997), *Gora*, trans. Sujit Mukherjee (New Delhi: Sabitya Akademi).
Tieghem, Paul Van (1923), *Le Mouvement romantique (Angleterre-Allemagne-Italie-France* (Paris: Vuibert).
Trivedi, Harish (1996), 'India and Postcolonial Discourse', in *Interrogating Post-colonialism: Theory, Text and Context*, ed. Harish Trivedi and Meenakshi Mukherjee (Shimla: Indian Institute of Advanced Study), pp. 231–47.
Woolf, Virginia (1929), *A Room of One's Own* (New York: Harcourt).

٣

التفكيكية والمخدرات:
مزيج فلسفى أدبى

ديفيد بوثرويد

«كانت لـ نك ضحكة صغيرة مستنكرة
كان يستعين بها فى الترقيم. نوع من
الاعتذار عن الكلام أصلاً فى العالم
التخاطرى للمدمنين ...».

ويليام بوروز، الغداء العارى، ص١٧٠

«أنت تشعر بها، أليسَ كذلك؟
نعم، أشعر بها فعلاً
يستحيل وصفها، أليس كذلك؟
نعم، يستحيل»

Martin Amis, Dead Babies, p. 87.

أظن أحيانًا أن الناس يدمنون المخدرات
لانهم يشتاقون لقدر ضئيل من السكوت

Irvene Welsh, Ecstacy, p. 27

كان علينا أن نميز بين المخدرات، لكن هذا
التمييز ينمحي فى منطق الوهم الكامن
فى جذور الخطر، فالمخدرات كما يقال تُفقد
المرء أى إحساس بالواقع

Jacques Derrida, "The Rhetoric of Drugs", p. 236

إن تجنب الالتفاف المستفز للتواصل أو بصورة أعم وقف الإنفاق الاستباقى لطاقة الإرادة وهى تعمل على تزويد وعيها بالوقود، سمة تميز لجوء جيل أقرب إلى الإدمان إلى صمت لا يعترف بعض الناس بالاشتياق إليه فى مرحلة ما من حياتهم -- إن لم يكن فى لحظة ما كل يوم. لكن المخدرات وتأثيراتها مسألة خلطة أو إعداد أو وصفة، مسألة نقاء ومزج، كما أنها مسألة "تحضير ومناخ" كما يقول ليرى وزمرته؛ ومع مخدرات الشوارع هناك دائمًا مسألة المكونات غير المعروفة، رواسب كيميائى هاوٍ أو أى مما يضاف ليزيد الكم فى أثناء تنقل العقار من يد ليد. وهذه الاحتمالات هى التى تحدد ما إذا كان العقار يسطل أو يخدر أو يمنح طاقة أو يُسكت أو يدفع للعزلة والإغراق فى الأحلام أو يدفع للثرثرة أو يعانى ضعفًا جنسيًا أو انتصابًا دائمًا أو يدفع للهياج.

لو كنتَ تقرأ هذا الكتاب فلعلك سمعتَ أو تعلم من تجربة شخصية أن تعاطى المخدرات للترويح عن النفس أم كأسلوب حياة هو ظاهرة متفشية وأن "إدمان" تعاطى المخدرات يزداد انتشارًا فى مجتمعات الغرب كافة. يقول نوبل جالاجر إن

تعاطى المخدرات (المحظورة) بالنسبة "للجيل الكيميائى" كتناول كوب من الشاى، جزء من الحياة اليومية "العادية". وإذا بدأت بهذا الفصل من الكتاب فقد تعيد النظر فى ثنائيات التسلية والإدمان والتعاطى وسوء الاستخدام ضمن النقاش الأوسع حول المخدرات، والذى يبدو أن التفكيكية تلائمه بشكل غير مسبوق. من الواضح أن شبكة المناظرات التى تنظم "الجدل حول المخدرات" وبالتالى تجهز معدات "الحرب على المخدرات" هى مواقع محتملة لتدخلات تفكيكية من نوع أو آخر ولو بسبب "ثنائياتها" الحادة على الأقل. وقد تتوقع أن محصلة هذا الاقتران الموضوعى بين التفكيكية والمخدرات قد يتجه على الأقل نحو إعادة تنظيم الفروق السائدة فى عالم المخدرات وتعاطى المخدرات. وهذا هو المشار إليه بكل تأكيد فى عبارة ديريدا التى أوردنا فيما سبق عن "منطق الوهم" والرفض "العقلانى" للمتع المستمدة من المخدرات، والتى يفترض أنها تحدث فى غياب أى "واقع". ونود على الأقل أن نقيم بعض الفروق السائدة.

لكن الأهم أن "الواقع" و"حقائق عن المخدرات" (التى يجب أن تشمل بصورة ما واقع الحقائق عن المخدرات أيضا) لا مجال لأن يتحاشيا التداخل فيما بينهما؛ فيستحيل أن يظل أحدهما بمنأى تماما عن التأثر بالآخر. "الحقائق عن المخدرات" موزعة وماثلة فى نطاق عريض من أدبيات المخدرات المعروفة وغير المعروفة والمتمثلة فى "تجارب ذهنية" و"فورات نشاط" و"انتشاءات" فى دراسات صيدلية أنثروبولوجية لطقوس قبلية صوفية وكتب دراسية تسجل التصنيف الطبى والقانونى للمخدرات. وتتبدى هذه النقاشات والسرديات بشكل أوسع فى صور ثقافية لا حصر لها وباعتبارها مختلفة فيما بينها وبوصفها "أدبًا حديثًا عظيمًا" وأسمارًا فى ملاعب المدارس. ولكن حين توجه "الحقائق عن المخدرات" للعمل كسلاح كلامى فى ترسانة الحظر فإن هذا يشمل قدرًا من التوفيق بين العبارات وخلط عناصر عديد من النقاشات المحتملة حول المخدرات ومن سردياتها. وأشار ديريدا ذات مرة إلى

أنه «ليس هناك عالم "واحد" للمخدرات ... والتأليف بين هذه المختلفات فى سلسلة متجانسة يعد ضربا من الهذيان أو الانتشاء» ويتساءل عما إذا كان يمكن للمرء أن «يستنكر أو يمنع بدون أن يخلط أيضا»[١]. و"الحقائق عن المخدرات" هى دائمًا ما تظن أنه ليس منها: فهى فى حد ذاتها مزيج منطقى خاص وليست الضابط المشروع والموضوعى والمتيقظ والخالص والخلو من المخدرات.

وأى اشتباك تفكيكى مع "الحقائق عن المخدرات" بما يسمح بكل القيود الحالية على "المخدرات" يتيح فرصة إعادة النظر فى علاقتنا بالمخدرات. وكيف يمكن استغلال المخدرات فى تعطيل محاولات احتوائها؟ هل يمكن للتفكيكية أن "تتعاطى المخدرات" حتى تدشن "صفقة جديدة" ثقافية حول المخدرات، وهى صفقة ستكون أخلاقية مادام أنها ستمكن ثقافتنا من التوافق مع المخدرات - التى لا شك فى وجودها فى كل مكان - بصورة تفوق ما هى عليه الآن؟ هذه تساؤلات "نظرية" بطبيعة الحال، ولكنها موجهة نحو إمكانية اكتشاف "عادات تخدير" بديلة. ومثل هذه العادات لا تستقى ببساطة من التعمق فى فهم المخدرات بالمعنى التقليدى لإيجاد "معرفة" جديدة بها. بل هى لا تصدر إلا عن علم مزدوج يسعى للتعامل مع كل من الجوانب النظرية والعملية لما يسميه أفيتال رونل حداثة تعاطى المخدرات[٢]. إنه فصل الحداثة المتقاطع بين المخدرات والحرية وما يسميه رونل "حالة إدمان التعاطى، والتى يجب إخضاعها "لتحليل مطول"[٣].

نسعى فى هذا المقال للخلط (وهى بلا شك مجازفة) بين "المخدرات" و"التفكيكية"، والتعرف خلل هذه التجربة على طبيعة الصلة الخاصة بينهما. وسنبين

---

(1) Derrida, 1995, p. 237.
(2) Ronell, 1992, p. 59.

(٣) المصدر نفسه.

أن موضوع "المخدرات" طريقة مفيدة لإيضاح عمل "التفكيكية"، حيث إن التفكيكية وسيلة لإعادة فهمنا للمخدرات وتأثيراتها. وسيكون كل منهما دليلاً هاديًا عن الآخر. وستحتم متطلبات البحث أن نوضح من البداية "نوع" المخدرات الذى سيربطه هذا الفصل بالتفكيكية، وأن يكون هناك توافق مبدئى مع أحدها أو مع عديد منها. ولكن نظرًا لأن طبيعة هذا "التواطؤ" مع الخبرة المفترضة فى المخدرات (وبالرمزيات بصورة عامة) تعد تيمة هنا، ولأن تفكيك أى شىء لابد أن يبدأ بتعطيل جزئى للحسم الفكرى الفائق لشىء باعتباره "شيئًا" فإن أية ضرورة كهذه لابد أن تخضع بالمنطق نفسه لتعطيل إستراتيجى. وهذا التناول "للتفكيكية والمخدرات" بعد عقود من الاسترسال النقدى للتفكيكية سيفترض على الأقل (ولو من باب العادة) فعالية إستراتيجية "قيد الإزالة". ويمكن تطبيقها من البداية على أمل الخروج بـ "معنى" جديد "للمخدرات".

قد نبدأ بالتعاطى وسوء الاستخدام، وبالشىء الصعب: يستعين ديريدا بهذا المجاز لوصف التفكيكية نفسها بأنها «بحث جائر يقدم مسبقًا ما يسعى للوصول إليه». والمقال الحالى فعل ذلك بدوره فى الحقيقة بأن قدم مسبقًا "المادة الخارجية للجدل"[1]. والتفكيكية ليست غريبة على سوء الاستخدام. فهى تسىء الاستخدام "بصورة طفيلية" فى صلتها بتراث الفلسفة الغربية، وكما هو الحال عادةً فى مناقشة التفكيكية فإن الموضوع الجارى تناوله - "سوء الاستخدام" - يتضاعف فيها: فالتفكيكية نفسها كثيرًا ما تتعرض لسوء الاستخدام بسبب ما يقال عن استهتارها و"عبثيتها". إلا أنها تعترف دومًا بأهمية "سوء الاستخدام" بل بضرورته بمعنى آخر: كتكتيك فى تقويضها وتفكيكها وتحاتها وتخريبها ... الإستراتيجى. وكلها

(1) Derrida, 1978, p. 154.

تسيء الاستخدام بالمعنى المتعارف عليه من منظور الثوابت والمرجعيات والأعراف ... التي تشكل أساس كتابة "الحقائق" عن أي شيء. ولكن بدون نوع ما من "سوء الاستخدام" في موضع ما على طول الخط، وبدون نوع ما من الخروج على القواعد وعلى حسم الحداثة لمعنى "المخدرات"، وبدون نوع ما من القلق فيما يتعلق باللياقة بصفة عامة وفيما يتصل بأي شيء بصفة خاصة (لا المخدرات وحدها) لا شيء يحدث. فبدون التجريب، بدون العمل على وازع الإفراط، بدون "التجاوزات" و"ألوان الخيانة" بأية صورة ثقافية – ونحن هنا لا نتحدث عن الأنماط الفلسفية والأدبية للتجريب وحسب، بل عن كل صور "الهرطقة" بل عن النوازع الهرطقية شبه المكتملة – لما كان هناك ما يستحق مسمى "ثقافة". وأية ثقافة تقوم على أساس نواهيها تؤيد ذلك.

وما يقدَّم مسبقًا بشكل متعسف هنا هو فكرة وجود ارتباط بين التفكيكية والمخدرات. وهو أمر ملحوظ بشكل مباشر بالطبع وبصور شتى وفي مواضع عديدة وبقدر يتفاوت في درجة وضوحه في كتابات ديريدا، ولا سيما فيما يتصل بمناقشته "الدواء" في مقال "الصيدلة عند أفلاطون"، وفيما يتعلق بالتكميلية والعجز عن الحسم والتلاعب والتكرار، أي في صميم فكر التفكيكية في الكتابة والتناص. وبوصفه "عقارًا" ينطوي لفظ "فارماكون" على معنى "الترياق" و"السم" في آن معًا، بل يمثل (عند أفلاطون) مجازًا للكتابة. وتقدير ديريدا لكتاب "فارماكون" (في هذه الحالة نص خطبة ليسياس) في المشهد الافتتاحي لـ "فايدراس" يقضي على احتمال أن يمثِّل حقيقة "غير مستترة" و"عارية"[١]. والفارق بين التفكيكية بوصفها "كتابة" و"مخدرًا" ضئيل وإن لم ينعدم تمامًا: «الكتابة ليست مجرد مخدر»[٢].

---

(1) Derrida, 1981b, p. 71 d-e.

نقلا عن أفلاطون ٢٣٠

(2) Derrida, 1995, p. 234.

وهما يتزاوجان كما يوحى باتاى ولا يكتفيان بالالتقاء عند نقطة واحدة. وبمحاولة اعتبار "المخدر" "كتابة" والعكس يُدفع مفهوما "المخدرات" و"الكتابة" للعمل في كتابات ديريدا، كلٌ فى هيئة الآخر – ما يسمح لكل منهما بالمشاركة فى نظم إحلال طواعية. وفى هذه المسرحية تصبح "المخدرات" قريبة فى "عجزها عن الحسم"، باعتبارها غير محسومة بعد، أو غير محصورة فى نظم مرجعية عرفية وتقليدية ومؤسسية ومعيارية وقاعدية. والتلاعب بالمخدرات والتجريب بها والاشتباك معها من خلال انتحاء مستمر[1] أو بوسيلة تجريبية أخرى وبمعان أخرى: هذا ما يصبح ممكنًا فى اقترانها بالتفكيكية.

قول نعم للمخدرات...

نعم للتفكيكية، نعم للمخدرات. فى الحياة اليومية وعلى صعد ثقافية مختلفة اليوم هناك ما لا يحصى من الناس يقولون نعم للتفكيكية أو المخدرات، وبعضهم لكليهما معًا دون شك. ولكن ما أهمية هذا التوكيد وما طبيعة الصلة بينهما فى هذا المقام؟ قد تكون ثمة أمثلة لقول نعم للتفكيكية والمخدرات معًا، إلا أن اهتمام هذا الفصل لا ينصب فى الحقيقة على ما يدور فى الرءوس، بل على نعم التى يمكن أن تقال لحرف العطف فى العنوان "التفكيكية والمخدرات". وهو يدخل فى توكيد تجريبى للتكميلية التبادلية للتفكيكية والمخدرات، ويسعى لاستكشاف ما إذا كان يمكن للمخدرات أن تعمل كحليف فى التفكيك العام للسواء العقلانى الذى يؤكده العقل.

ما المقصود إذن؟ أن يقال إن التفكيكية أشبه بـ "مخدر"؟ نعم. إن المخدرات تحسب فى التفكير الذى يسعى للدنو من حدود العقل؟ نعم. إلحاق كل الحدود السابقة للمخدرات بوصف ما لم يجر التفكير فيه وما لا يقبل التفكير، واكتشاف أن

(1) Harvey. 1992. p. 215.

قيم النقاء ويقظة العقل وما إلى ذلك لا تزيد عن أساطير كلامية متناقضة لا اعتبار لها إلا فى نظام طغيان؟ إدراك أن الدنس مجاز أكثر فائدة للتفكير فى "حداثتنا التخديرية" وأن ثنائية الإدمان/التسلية بحاجة لاهتمام أكبر مما حظيت به فى مقاربات أخرى للمخدرات؟ ... نعم، نعم، نعم، نعم.

أقول الـ نعم لا كلمة "نعم"، فقد يكون هناك نعم بدون الكلمة، وهذه مشكلتنا ... ما الذى يقال ويُكتب ويحدث بـ نعم؟[1]

وتأمل ديريدا لـ "نعم" باعتبارها «قبل اللغة، وفى اللغة، ولكن أيضًا فى تجربة لأغلب اللغات» مفيد هنا[2]. والتعبير - نعم - فى بداية فورة نشاط العقار التى تحقن فى الجسم أو فى أوج تأثيره، أو فى أوج تأثير التفكيكية فى كتلة الغيبيات هو مناسبة "مجىء" (advient) بعينه. ويذكرنا ذلك بشيئين مهمين؛ الأول أن التجربة (شىء) غير اللغة الخاصة (parole) التى تعبر عنها؛ والآخر أن هذا الاختلاف بين النعمين لا ينبتّ عن نسق التمثيل الذى يعطى "التغذية الاسترجاعية" ويحدد فهم التجربة. أى إن التجربة دائمًا مركبة ومنظمة و"مجرَّبة" شريطة دنسها بآثار اللغة (langue)، دنس "نعم" منهما بـ "نعم" أخرى.

كل هذا بدأ فى الحقيقة بتعليق بسيط: التفكيكية والمخدرات كلاهما موجودان ويعملان فى كل مكان ويغيران بمعنى أو بآخر الطريقة التى تنتمى بها ثقافتنا إلى كل شىء وترى كل شىء وتفكر فيه وتدركه وتصوره. والتيمة الأكبر "للعمومية وانتهاكها" هو ما عجل بضبط اقترانهما. ولكى يبدأ ذلك فى التأثير لابد لنا الآن أن نحدد العقار (أو النص) الذى يدور حوله هذا المقال. والمكون الآخر أو الـ "فارماكون" الذى اتخذ نقطة تركيز هنا هو قصيدة "محنة العقل الكبرى"

(1) Derrida, 1991a, p. 590.

(٢) المصدر نفسه.

(The Major Ordeal of the Mind, 1974/[1967]) للشاعر والكاتب الفرنسى أنرى ميشو Henri Michaux. وفيها يكتب سردًا لاستكشافاته التجريبية لحدود العقل البشرى من خلال تعاطى المخدرات. ويستهل المقطع الأول وعنوانه "تشوشات" (disorientations) بما يلى:

«أود أن أرفع الحجب عن "العادى وغير المدرَك وغير المشتبه به وغير المعقول والعادى الهائل. بدأ غير العادى بأن عرفنى بنفسه وباح لى بالعدد الهائل من العمليات الذى يؤديه الإنسان العادى بصورة عارضة ودون اكتراث كعمل روتينى، غير عابئ إلا بالمحصلة دون الآليات مهما بلغت روعتها، وإن فاقت فى روعتها الأفكار التى يقيم بها هذا الحانوت، والتى غالبًا ما تكون شائعة وعادية ولا تستحق الأداة الفريدة التى تميط اللثام عنها وتطويها. أود أن أرفع الحجب عن الآليات المعقدة التى تجعل من الإنسان دجالاً فى المقام الأول»[1].

يرى ميشو أن المخدرات القوية التى يتعاطى "تبرَع فى تضخيم" "العمليات" التى توجِد "السواء". وتتكون قصيدة "محنة العقل الكبرى" من سلسلة تقارير سجلت ضمن دراما نشوته بالعقار تتخللها تأملات وهوامش ومناجاة أكثر يقظة. هذا التشابك يوازى فى عديد من النواحى تأثيرات التفكيكية، وهى تعمل دون توقف على حدود الغيب كاشفة هشاشة أسسها ومعززة دمارها الذاتى. هذه التفكيكية وتأملات ميشو - التى تسجل بطريقة تهزأ بالتجريبية ونضال الوعى لاستعادة

(1) Michaux, 1974, p. 3.

السيطرة على فكره فى نقطة «يتعطل عندها الفكر ويهمل»[١] – كلاهما ينطويان على مذبحة للعقل. ويتكفلان بنزع النظام عن نسقى التنظيم الذاتى والوجودى: فيجرى تناول مؤسستى العقل و"الحس" فى مختلف حالات دمارهما. وكما سنرى فتخفيف السيطرة على "الواقع"، والذى يساعد عليه العقار (الصبار) يحدث تجربة مع اللغة فى رأى ميشو. ويبين ميشو كيف أن ما يعتبر سيطرة "على" الواقع يمكن اعتباره سيطرة "من" السواء. فالمخدرات فى رأيه (وليس أية شاعرية فلسفية) قادرة على نقل التفكير إلى حد يمكن عنده دراسة عملية تطبيع البيان. والمخدرات هى أداة ميشو لدخول مشهد الدمار هذا، لكل من الأنا وصورها. من وسط حطام آلة التطبيع يعلن زعمه بأنه يذهب إلى ما وراء ما يمكن "للميتافيزيقيين" أن يفكروا فيه.

> «فالاختلال العقلى والتخلف والهذيان والانتشاء والالتياع وانهيار القدرات العقلية هى المهيأة أكثر من القدرات الشديدة التميز لدى الميتافيزيقيين "لكشفنا" أمام أنفسنا».[٢]

ولكن على الرغم من اشتراكهم فى الاهتمام وعدم الثقة فى حدود التفكير المخولة على أساس «القدرات الشديدة التميز لدى الميتافيزيقيين» فليس ثم من ينكر أن تعاطى التفكيكية وتعاطى المخدرات بهذا المعنى شيئان مختلفان تمامًا. فعلاقة كل منهما بالعقل والعقلانية الحديثة، فى موقفهما من الهاوية مثلاً (سواء من حيث "المنطق" أو"التجربة")، مختلفة قدر الاختلاف بين تجارب نيوتن والقفز بالحبال كوسيلة لاستكشاف الجاذبية الأرضية. ولكن ...

---

(١) المصدر نفسه، ص٣٩.

(2) Michaux, 1974, p. 7.

قول نعم للتفكيكية

«كلما ابتعدنا بدت مسألة المخدرات غير منبتة عن مسائل رهيبة من قبيل "الفكر"، "العقـــل"، "الحقيقـــة"، "الـــذاكرة"، "العمل" وما إلى ذلك، بل عن مراكز الاضطرار حيث تجتمـــع كل هذه الأشياء عرَضيًا على ما يبدو»[1].

إن الأدبيات الغزيرة التى كتبت حول "النظريـــة التفكيكيـــة" وعـــن ماهيـــة التفكيكية وما يمكن لها أن تعمل - كطريقة لقراءة النصوص مثلاً أو لإعادة قـــراءة التراث أو لإعادة النظر فى المشكلة القديمة المتعلقة بالعلاقة بين الفلسفة والأدب أو بين العقل والجنون، وما إلى ذلك - تلحق بها الآن تطبيقات تفكيكية فى نطاق ثقافى وسياسى أوسع. بل إن التفكيكية تستخدم بشكل متزايد كإطار لأخلاقيـــات رد فعـــل وإعادة نظر فى السياسى فى علاقته بالصداقة مثلاً أو بالديمقراطيـــة ومؤســـساتها. وليس أدل على ذلك من أعمال ديريدا الحديثة التى تواصل الريادة فى عديـــد مـــن هذه الجبهات.

يمثل هذا تطورًا مهمًا وراء الاستقبال المبكر للتفكيكية فى أفـــرع معرفيـــة أدخلت فيها بشكل موسع فى البداية، كما فى الفلسفة مثلاً وفى الدراســـات الأدبيـــة حيث كان التركيز على الاهتمامات المعرفية التى تجمع بين هذه الأفرع المعرفيـــة وفى داخلها. ومنذ ذلك الحين ظهر تراث فهمها الراديكالى لـــ "النص" وراء الحدود المعرفية للفلسفة والنظرية الأدبية و"دراسات ديريدا". وكان هذا التطور بمعنى مـــن المعانى متوقعًا كعلم الرموز العام الذى أصاب سوسور فى استباقه علـــى أســـاس

---

(1) Derrida, 1995, p. 248.

نظريته عن اللغة باعتبارها منظومة علامات. وما يُفهم غالبًا كعلاقة طفيلية للتفكيكية بالميتافيزيقا ينعكس فى حاجة التفكيكية لأن تزود بالوقود "بمادة خارجية لجدل ما". ومع استمرار تطور التفكيكية فإنها تتميز وستزداد تميزًا بالاسترسال فى تيمات – كالمخدرات مثلاً – ظلت مقصورة على معارف أكاديمية كالاقتصاد وعلم الجريمة والصحة ودراسات الإدمان، وكلها تسعى بطبيعتها والمراد منها للرسو بالمخدرات وتأثيراتها فى "السوى".

والمخدرات ذات التأثير النفسى فى رأى ميشو هى نفسها، وليس إزاحتها التى تثبت أنها الإضافة التى توقف ما يشير إليه بأنه "سواء".

> «إن العقار يمسك بالعمليات العقلية ويكتشفها ويكشفها بطرق مختلفة تمامًا وبسبل شتى ويحقن الوعى فى أماكن لم يطرقها من قبل، وفى الوقت نفسه يزيحه من أماكن لم يبرحها من قبل: حالة غريبة لأدراج لا تعمل إلا تبادليًا – فلابد من إغلاق بعضها قبل فتح غيرها».[1]

واشتباك التفكيكية مع (تيمة) "المخدرات" له شقان. فهو أولاً يدعو إلى تفكيك المجموع المنطقى الذى يحيط بـ "عالم مخدرات" تُتخذ المخدرات فيه كبش فداء لسلسلة من صور القهر يصعب سردها، ولكنها تتراوح (فى نهاية سلسلة مطولة من التباديل والتوافيق تتعلق بتوصيف العقار بأنه "مادة مخدرة") بين مقتل الفلاحين الكولومبيين وتطبيع العنف العارض للتفتيش الذاتى. وكما يتساءل ديريدا: «كيف يمكن للمرء أن يتجاهل المتنامى وغير المحدود، أى القوة العالمية للدول الرأسمالية

(1) Michaux. 1974. pp. 5-6.

الفائقة الكفاءة الخفية لعصابات المافيا واتحادات شـركات المخـدرات فـي كـل قارة؟»[١] هذا الجانب من تفكيك المخدرات يمكن وصـفه بأنـه البعـد الأخلاقـي السياسي للتفكيك العام لمنطق المخدرات. والشق الآخر وفي الوقـت نفـسه تمثـل التفكيكية احتمال إيجاد تفكير بديل في العلاقة بـــ "المخـدرات". فبعـد إدراك أن «كل تنظيم خفي سواء أكان جماعيًا أو فرديًا هو اختراع لمخـدر»[٢] قـد تؤخـذ المخدرات بصورة مغايرة – بمعنى ليس له تصور حتى الآن على أساس فهم غير متسلط وغير مقنن لتأثيراتها المضاعفة. أي إن قوة منطق العقار السائد قد تواجَـه بإعادة صياغة مفهوم المخدرات. وهل يمكن أن يكون هناك مقياس للمخدرات غير مقيد مثلاً ببلاغيات كبلاغيات الأصالة والزيف، والصحة والمـرض، الاسـتخدام وسوء الاستخدام، إلخ؟ هذا هو السؤال اللأساسي الذي تـساعدنا التفكيكيـة علـى طرحه بصورة هادفة، وهو في حد ذاته مقياس لانفصاله عـن البلاغيـات التـي «تنهيه». أما إلى أين يؤدي بنا فهذا أمر لم يتضح بعد، لكن هذا الاحتمـال شـيء حقيقي تمامًا لا مجرد لحظة في دائرة مغلقة من التباديل: فهو دليل على مـا هـو أكثر من عودة إلى المجموعة ذاتها من البدائل المتعلقة بالمخدرات؛ ويدل على مـا هو أكثر من قلب لتقديرات تقليدية وتراتبية وثنائية.

هذان العنصران من عناصر الاشتباك التفكيكي مـع المخـدرات، تفكيـك البلاغيات والانفتاح التوليدي على التجلي "الدلالي" (والوجودي)، لا يتميز أحـدهما عن الآخر؛ وغير منفصلين زمنيًا بكل تأكيد، وكل من متعاطي المخـدرات ولغـة المخدرات عالقان دائمًا في الواقع في كلا هذين النسقين اللـذين يحكمـان تفكيرنـا والممارسات المنطقية التي تشكل حياتنا اليومية (بما فيها البحث عن المتع ووسائل

(1) Derrida, 1994, p. 283.
(2) Derrida, 1995, p. 247.

الهروب التكنوكيميائية). وكما أن علم التفكيكية "المـزدوج" هـذا لا يخـرج عـن الميتافيزيقا تمامًا فإن تفكيكية المخدرات لا يمكن أن تنفصل تمام الانفصال أيـضًا عن الانتشاء. فالتفكيكية والانتشاء يواجه كل منهما الآخر في ضباب مدارى تعـد تجارب ميشو التخديرية مثالاً عليها ومشاركة فيها.

وتفكيكية "المخدرات" تشمل الفعل على كلا هاتين الجبهتين: فتفكك بلاغيات المخدرات المركبة، ولكنها في الوقت نفسه توجه التفكير نحو تلك اللحظة التبديليـة الأخرى التي يكون فيها للفعالية التفكيكية للمخدرات التي تؤخذ بأى مـن معانيهـا الممكنة نوع آخر من التأثير؛ تأثير يتعلق باختلافها. وينصب اهتمام ميشو على هذا الجانب الأخير، على ما يشير إليه بأنه «يفصل» و «يسطل»، ويفشل بهذا المعنـى في ربط لغة خطابه المخدرة بمعنى أوسع لعوالم تخدير مركبة بلاغيًا. وليس معنى هذا أن الشاعر المسطول ينبغي أن يركز انتباهه على سياسـة الثمـل بالعقـار أو مشروعيته أو عدالته، والذى يمكن أن يعصف به فى أية لحظة، بل على الإقـرار بأنه فى التوكيد الذى يضفيه تفكيره فى المخدرات على الثمل يظـل غيـر مـدرك لظروف بنائه البلاغى (أى البناء البلاغى للغة خطاب الثمل والهيـاج والتـشوش والسمو، إلخ). والتفكير بين الاثنين أمر محورى فـى نقـد ديريـدا لمـا يـسميه "المسلّمات المشتركة" لبلاغيات حظر المخدرات والحريـة الشخـصية "للـشعراء الملحدين" فى الثمل والشطط.[1] فيقول:

> **«فى النهاية أو على المدى الطويل جدًا (إذ لن تكون هنـاك فترة نهائية مطلقة) سيتضمن أى تفكير وأية سياسة لهذا الشىء المسمى مخدرات الإزاحة الفورية لهاتين العقيدتين المتعارضتين فى الميتافيزيقا التى تجمع بينهما»[2].**

(1) Derrida, 1995, p. 240.
(2) Derrida, 1995, p. 266.

القصد هنا أن التفكيكية لم يعد بوسعها أن تجرد الثمـل مـن أهليتـه أو أن تستخف بجدواه فيما يتصل بلحظة التجلى بقدر ما لم يعد بوسع من يفترضون دون تمحيص أن الثمل ينطوى على حقيقته ولا يعالجون تعقيداته أو حتى ينظـروا فـى ضرورته، وضرورة محاسبته.

والتفكيكية تعمل مرارًا وتكرارًا باعتبارها حكَمًا مهمته تذكير اللاعبين فـى لعبة النظام ضد الشطط بأخطار التخندق فى أى من المعسكرين. كما يسعى ديريدا للتوكيد على أن الرغبة والسعى بأية طريقة إلى المنظور الثنائى لرؤية الأشياء من الحدود المفترضة بينها مستحيلان أيضًا، وهو كذلك سـمة للمثقـف أو الفنـان أو الكاتب أو متعاطى المخدرات "على عتبة الشعور".

> «فى ظروف بعينها فريدة دائمًا قـد يكـون اللجـوء إلى التجريب مع ما نسميه مخدرات دافعه الرغبة فى التفكير فى الحد المفترض من الجانبين فى آن ... هذه التجربة (التى يكرس لهـا الفنانون والمفكرون أنفسهم من حين لآخر، ولكنها ليست الميزة الفريدة لمن يدعون أو من تمنحهم هذه الحالة) يمكن السعى إليها بـ "المخدرات" أو بغيرها، على الأقـل بـدون أى "مخـدر" "يحظره" القانون. وسيكون لدينا دائمًا ملاحق غير محظـورة أو غير قابلة للحظر للمخدرات»(١).

القصد هنا ليس أن المخدرات ليست ذات أهمية خاصة بالنـسبة للتفكيكيـة، بل إنها ذات أهمية استثنائية. من ثم فالتفكيكية "تستفزنا" إلى البحث فـى الاشـتباك

---

(1) Derrida. 1995. p. 245.

التفكيكى مع النص- العقار عن الـ "فارماكون"، إمكاناته وحدوده معًا فيما يتعلق بالشطط. و"التجريب الخطر" مع "المخدرات" مطلوب مجازًا لدرجة أن أى شىء يمكن أن يعتبر "مخدرًا"، وبالتالى فأى نشاط يمكن النظر إليه كأنه "تعاطٍ للمخدرات". ولا معنى أو من غير المنطقى أن تؤيد ذلك أو تعارضه.

يؤخذ نص ميشو ضمن هذا المقال بوصفه "فارماكون". والمخدرات الفعالة "نفسها" من منظور ميشو لها دور حاسم فى التفكيكية التجريبية "للسوىّ". وبالتالى فهو يتناول موضوع القيود من منظور تعاطى المخدرات بالمعنى "السوىّ".

> «لم أدرك تجريبيًا وأخيرًا فى أواخر سنى عمرى وجود مهمة توقفَ عملها الدائب لتوه إلا بعد أن عطل التشويش الماكر هذه الآلية بمخدر»[١].

هذا "التشويش الماكر" الذى يشير إليه ميشو فى هذا المقام يتحقق فى رأيه بجراحة ترقيعية دورها سلبى تمامًا. والعقار تقنية لإطفاء الآلة التى تحفظ استمرارية "السواء" والتفكير السوىّ. هذا الاستخدام للمخدرات فى إتمام كمال السوىّ يؤدى لا إلى تكشف السمو أو تكشف واقع آخر، بل إلى نطاق من الإرجاء؛ أو خفض للأنساق التقليدية التى تحكم ما يعتبره ميشو توجهًا "ذهنيًا". وحين يتعاطى العقار يلج منطقة الـ «نعم بدون نطق الكلمة»، والتى بدأنا بها هذا النقاش. يدخل ولو للحظة ما أشار إليه ديريدا ذات مرة باسم «عنصر الفارماكون ... ساحة القتال بين الفلسفة والآخر الخاص بها ... وهو عنصر فى حد ذاته ... غير قابل للحسم»[٢]. ويتزامن توكيد ميشو مع فورة العقار التى يتحكم فيها بتفكيره وتسميتها "تشويشًا ماكرًا"، وبفعل إحالة هذا الثمل إلى الترتيب المنتظم الذى يزيحه.

---

(1) Michaux, 1974, p. 4.
(2) Derrida, 1981b, p. 138.

رفض السمو

إن وصف ميشو هذه التجربة وبمقتضى ضرورة توثيقها ليس مجرد وصف لـ "مكان" ما. فعلى الرغم من حماسه لـ "التشويش الماكر" والاكتشافات التى يتيحها له ذلك، فالثمل فى النهاية ليس أرضا غير مأهولة لشاعر يكتب. فالتحكم والانهيار والسواء له صلة منطقية وصيدلية بالكتابة. والملاحظة التالية لديريدا واحدة من ملاحظات عديدة تعبر عن الفكرة نفسها:

> «حتى فى حالات العدوانية والشطط تصاحبنا مجموعة قوانين تحكم الميتافيزيقا بحيث إن كل شطط يطوقنا – باعطائنا سيطرة على إنهاء الميتافيزيقا – داخل هذا الطوق ... لا يحيا المرء فى أى مكان غيره»[1].

والقول بأن المخدرات لا يمكن أن تكون وسيلة للسمو أو للعبور إلى "مكان غير المكان" يتضح فى كل شىء قاله ديريدا عن الـ "فارماكون"، وتتردد أصداؤه فى تناوله "المخدرات" فى "بلاغيات المخدرات"[2]. والقول بأنها يمكن أن تكون كذلك لا يزيد عن تكرار ضعيف لتيمة السمو؛ وهو فكر يعيدنا لحالة من الجمود. فميشو يرفض بشكل مبرم عودة السواء بأى من أشكاله العديدة المقلوبة التى لا يزيد السمو عن أحدها، وهو يعانى فى عدد من تأملاته اليقظة ليميز تجاربه فى تعاطى المخدرات عن أنشطة غيره، تجارب تتركها "مطوقة" بمعنى أو بآخر. يقول

---

(1) Michaux, 1981a, p. 12.
(2) Derrida, "The Rhetoric of Drugs", 1995/1983.

ميشو: «إن من تعاطوا مسحوقًا ذا تأثير شبه سحرى ويعتبرون أنفسهم محررين وطلقاء تمامًا، وخارج هذه العالم ربما، لا يزالون يركضون فى مساراتهم»(١).
وفى المقابل:

> **«من يتعاطى المخدرات لكى يسلم نفسه لانطلاق جماعى واسترسال عاطفى ليس بحاجة لمواصلة القراءة. فليس لدينا شيء ينفعه هنا. ولا نحن نتكلم لغة واحدة ... ومن يرقب التجارب النفسية لابد أن يكون "محصَّنًا"»(٢).**

و"التحصن" عند ميشو مبدأ منهجى- تخديرى. والمراقب "المحصن" هو من يستطيع أن يركب الحد بين الاسترسال الغزير والتذكر المنتظم. ومع أن تذكر ميشو عالق فى لغة خطاب التجارب النفسية كما سبقت الإشارة فإنه يستعين بثمله للرسو بفكره وبكتابته إلى حد ما فى تجارب الفناء والتشوش والاغتراب والهوس.

وإشكاليات تحديد موقع هذه التجربة أو أى نوع آخر من تجارب المخدرات فى صلتها بـ "المعارف" الجمعية عن المخدرات وتعاطيها من ناحية والتجربة المفترضة "للجانب الآخر" من ناحية أخرى تزحف عائدة عند هذه النقطة وتبين جانبًا آخر من رفض ميشو للسمو. وربما كانت فى الفارق بين تعليقاته وحواشيه اليقظة عن نفسه والفقرات المشوشة التى ذيلت بها، بين ما يأتى فى الهوس وما يرد كفكر الحد الفاصل، من أن ثمة ألفة أو "ولاء" بين المخدرات والشطط (التفكيكى) ينبغى أن تُدرك.

---

(1) Michaux, 1974, p. 105.
(2) Michaux, 1974, p. 156, fn 2.

«ثمة طريقة واحدة لإجهاض الهوس ... وهنـــاك إمكانيـــة لتحويل التشنج المبعثر والمبدد والمشتت والمدمر والمخـــرب إلى حليف ...»[1].

«إمكانية التحويل» هذه يوجدها المخدر، إلا أن ما تبينه هـــو أن «تعـــاطى المخدرات» شيء لا يمكن حصره ببساطة فى ما يُتعاطَى لأجله. فقد يـــتم تعـــاطى المخدرات لأسباب عديدة شتى، وماهية تعاطى المخـــدرات فـــى إطـــار المنطـــق التفكيكى الوليد لكتابة ميشو المزدوجة هو إعادة النظر فى الحدّى. فهـــو يتعـــاطى المخدرات ليكمل «التعشيقات المبهرة وعملياتها الصغرى الصامتة العديدة لتفكيـــك الاصطفاف والتوازى والإزاحة والتبديل»[2]. ويمكن مـــن حيـــث المبـــدأ تحميـــل التفكيكية أى شيء، ولكن لتحقيق التبديل الذى تواصل به – تحويل المقصود إلـــى تكميلى أو"حدى" – فلابد للمقصود أن يقدم نفسه فى حالة تفكيـــك ذاتـــى هدامـــة. والتفكيك فى المثال الأول يلقى الضوء على حدية "المخدرات": "المخدرات" تفكـــك نفسها[3]. أى إنه ما كان للمخدرات أن تكون "موضوع" تفكيك إن لم تسم من البداية الشقوق والصدوع الناجمة عن محاولات العقل توكيد سلطته على اللامعقول وعلى الهوس والثمل، إلخ. وبأخذ نص ميشو هنا موضوعًا للتفكيـــك، بأخـــذه باعتبـــاره "فارماكون"، فإننا نكشف جزئيًا مدى انتباهه لحالة إنتاجه المخدَّرة. فتناول نص فى التفكيكية ينطوى على الانتباه للطريقة التى يعتبر بها كل من المعانى التى يُظن أنه يحملها على أساس ما يظل خارج التفكير ولكنه ضمن نطاقه.

وتفكيكية حداثة الثمل بالمخدرات لا تهدف إلى إحياء شكل بديل لـــ "السوىّ" أو إعادته لوضعه. من ثم فإضافة إلى تفكيك "بلاغيات" المخدرات، والتـــى يؤكـــد

(1) Michaux, 1974, p. 156.
(2) Michaux, 1974, p. 5.
(3) Derrida, 1991b, p. 274.

عليها ديريدا لابد لها أيضًا أن تتعامل مع المخدرات بحيث تستغل حديتها (الضمنية) وما تساعد المرء على مشاهدته فيما يتعلق بالهاوية - «... لو كانت كلمة "مشاهدة" تنطبق على هاوية تهوى فيها ولا يعود يفصلك عنها شيء»[١] ولكى ندرك صلة الهاوية عند ميشو بمحو التفكيكية التصالبى يمكننا أن نسلك طريق المثال الذى تعطيه "المخدرات" هنا.

اتخاذ المخدرات مثالا

هل هناك أى مبرر ممكن لجلب "المخدرات" إلى نطاق التفكيكية، أو هل نحن الآن فى طريقنا لاشتباك مع القانون؟ ما الأساس هنا لجعلها تشكل مثالاً على التفكيكية بصورة عامة وضمها إلى مشروع التفكيكية الذى يهدف لإيجاد "أكبر عمومية ممكنة"؟[٢] فلو كانت التفكيكية "نسق تفكير" جديدًا، "نسق تفكير ديريدى" مثلاً، فقد يكون ما يلى من حيث المبدأ هو التفويض المطلوب:

> «المثال نفسه بهذه الصورة يفيض بتفرده بقدر ما يفيض بماهيته. لذا فليس ثم مثال وفى الوقت نفسه ليس هناك سوى أمثلة ... فمثالية المثال ليست مثالية المثال. ويستحيل أن نتيقن من وضع نهاية للعب الأطفال الشديد القدم هذا والذى تعقدت فيها كل لغات الخطاب الفلسفية منها وغير الفلسفية، والتى أوحت بصور التفكيكية بسبب القصص الأدائى والمكون من عبارة «خذ هذا المثال» ومن بدء اللعبة من جديد»[٣].

---

(1) Michaux, 1974, p. 93.
(2) Derrida, 1974, p. 46.
(3) Derrida, 1992a, p. 15.

ولكن نظرًا لأن مثل هذه الأمثلة أو عناصر "منظومة" التفكيك لا تمثل جزءًا من كل ولا مجال لتجميعها فى منظومة، فإن التفكيكية تظل فكرة زلقة. فالزلاقة لا التحكم هى اسم اللعبة، ونحن فى الحقيقة مضطرون للتفكير فى "التفكيكية" دومًا عن طريق المثال.

حيثما كانت الكتابة - وهى على أية حال نوع من "الصيدلة" - هى "اللعبة" والتفكيكية هى إرجاء إغلاقها فإن المثال على التفكيكية وحده الذى يفتح فكى الميتافيزيقا المغلقين. والتفكيكية تشبه حبة بين شفتى التراث توشك أن تُهضم؛ وهى مادة غريبة تحدث تحولاً متناهى الصغر، ولكنها قد تغير كل شىء. أن تستوعب أو لا تستوعب، ما الفرق؟ ما الذى يسهم به تعاطى المخدرات فى التفكير فى القيد؟ كل هذه التساؤلات لا تحل محل غيرها الخاصة بتنظير الإغلاق، بل تتحد معها: الفارق بين النظرية بصورة عامة أو"التفكيك" والمثال أو"تعاطى المخدرات" هو مسألة إغلاق (الفم بقدر إغلاق أى شىء غيره).

ثم إن قرار قول نعم للـ "فارماكون" - التفكيك/تعاطى المخدرات - بعد اتخاذه ...

> «يبدد الهياج. الصعوبة فى التفكير. التفكير وفق ميلى السابق، وجهة النظر التى كنت أعتنقها ... وجهة النظر التى أحمَل على التخلى عنها. يجتاحنى تيار إلى حد أن أفكارى تتحرك مع هذا "الشىء" الغزير الهائج المفرط فى نشاطه الذى أحس به يتدفق بفعل ... أفكار لم تعد تتحكم فى نفسها وتتجاوز تدخلى وتطمح للوصول إلى ما هو أبعد»[1].

---

(1) Michaux, 1974, p. 45.

التفكيكية ساحة هذا الطموح، فهى تتذبذب بين فكرة التجاوز والإبقاء على موطئ القدم فى الميتافيزيقا، والذى يرسى صحتها العقلية (ويحفظ مكانها فى المؤسسة الاجتماعية). والجرعة المطلوبة لتحقيق التوازن على حافة هذا التفكك لا تحددها وصفة أى خبير، بل تحددها التجربة نفسها. وتتزلق نحو "الصمت" المتخاطر للضحك أو التأمل أو الغيبوبة الخارجة عن السيطرة.

ولا تنجح الأمثلة قط فى بلوغ منتهاها، كأن الاختلاف على سبيل المثال هو موضوع الاستنباط القائم عليه: فهو بلا أى مثال. والمثال ليس مركزيا ولا مفرطًا. وبالتالى فلابد من الإقرار بحالته اللا نموذجية فى الفكر التفكيكى. والأمثلة دائمًا تكميلية وتعمل عبر نقاط التقاء إستراتيجية تتحول بذلك إلى لا تراتبية. وهو ما يساوى فى الواقع تشويش الفهم الميتافيزيقى للنموذجية. ويستمر «تفكيك الميتافيزيقا» على أساس سلسلة من النماذج كتلك التى تشكل هذا الكتاب الذى بين أيدينا، والتى يتميز "تفكيك الـ ..." فيها بالإضافة المزدوجة، ما يشوش الفارق بين ما ينتمى للتفكيكية بعامة وما ينتمى للمثال. من ثم فليس ثم افتراض هنا بأن "المخدرات" استثنائية بأى معنى من المعانى، أو أنها تمدنا بنظرة استثنائية إلى التفكيكية. إلا أنها "متفردة". وهذا "المنطق" فى النهاية هو الذى يسمح بتفكيك المخدرات وبكل محاولات التفكير فى المخدرات فى علاقتها بعدم قدرتها على الحسم لا تفكيكية ديريدا المثلى للعقار غير القابل للحسم فى "صيدلية أفلاطون"، أى الـ "فارماكون". ولأن العقار يُفهم دائمًا على أنه ترياق وسم فى آن معًا فهو غير حاسم وحدى ومتعدد. ولكن نظرًا لعدم وجود نماذج خالصة فليس ثمة وسيلة مخدرة للسوء أيضًا. وما تطرحه التفكيكية "إيجابيًا" هو فرصة لتمزيق وصفات المرجعيات الصيدلية المفترضة ونواهيها، وفعل ذلك على أساس "صيدلتها" البديلة.

إذن ما الذى تقلع التفكيكية عنه؟ إن الـ "فارماكون" غير الحاسم هو "العقار" الذى تعاطته التفكيكية، وأخذه كمكمل هو الوسيلة لإعادة كتابة "نص المخدرات" كما تعرّفه حاليًا "المعرفة" بالعقاقير و"الخبرة" بالعقاقير. وأخذ العقاقير إلى فلك "الانتحاء المتواصل" للتفكيكية هو ما يجب على أى تفكيك للكل أن يعمله، بينما يتذكر الحاجة لمقياس ما. والتفكيكية تقدم نوعًا من الزلل المقيد؛ فتظل على وعى بالخط الفاصل بين الجرعة الفعالة والجرعة السامة مما تتعاطى (أو تتناول) فى أى وقت من الأوقات.

إن تحليل آيرين هارفى اليقظ لمسألة المثال فى التفكيكية الذى ترى فيه أن كتابات ديريدا تمنع مسألة المثال[1] يتتبع هذا المنع، ولكن بالقصور عن مد التفكيكية للحظتها المفترضة الأخرى وفتح الفكر على التنوع الذى يتجاوز الميتافيزيقا يتحول هو نفسه إلى مثال لليقظة التى تميز التفكير المتعقل. ويعبر رودلف جاشيه أيضا عن روح قيد تفكيكى؛ وهو ينتقد استقبال فلسفة ديريدا التى «كثيرًا ما تفسر فيها بأنها رخصة للعب العشوائى الحر فى استخفاف فاضح بكل قواعد النقاش الراسخة والمتطلبات التقليدية للتفكير والمعايير الأخلاقية الحاكم للمنظومة التأويلية»[2]. وحتى ميشو يعبر عن تحفظ مماثل فيما يتعلق بتأويل تجربة المخدر كما سبقت الإشارة – ولكن يقرر كل منهما أن يرسم الخط فى موضع ما.

هذا الاهتمام بالقياس (لا باللياقة) يساعد على التوكيد على أن مشكلة ما بين الإفاقة والثمل هى هدف كل هذا التأمل. وأنا متفق مع تعبيرات من قبيل الحاجة لقياس التحكم، والتى يدعو إليها أى تفكير تفكيكى. كما أتفق أيضا وبكل تأكيد مع الرأى القائل بأن التفكيكية أكثر من «لعب حر متحرر وإلغاء عدمى للمتناقضات

(1) Harvey, 1992, p. 216.
(2) Gasché, 1987, p. 3.

وإبطال للتراتبيات»[١]. إلا أنى حاولت أيضا أن أبين (للضرورة ومن خلال التشبيه) أن مشروع "الإمساك" بالتفكيكية «بكل خصوصيتها»[٢] يقتصر هو نفسه على اللحظة الميتافيزيقية للتفكيكية. والتورط فى مشروع كهذا كالتورط فى دائرة من التكرار الممل. ومن صور التكرار الممل التى تميز تجربة تعاطى المخدرات، والتى تتميز كما يصفها أفيتال رونل بأنها «حالة الإدمان» وأيضا بأنها «تعريض حداثتنا لعدم اكتمال المتعة»[٣]. ولعل الأهم أن نسأل فى هذا المقام عما إذا كان الإلحاح فى تدارك «عدم اكتمال المتعة»، والذى يغذى دائرة التكرار المدمن فى تحليل رونل موجه لغرابة تجارب ميشو مع ميسكالين الهلوسة فى مقابل الأفيونيات؛ وما إذا كانت أية نظرية عامة عن الحداثة التخديرية تفتقر إلى غرابة المخدر وخصوصيته ونص ميشو فى تعميم للمعنى. وهنا نجد أنفسنا أمام مسألة ما إذا كانت هناك نظرية عامة للتفكيك لا مجرد سلسلة أمثلة.

لـ "حالة الإدمان" نظير يقابلها فى ميزة السواء أو الحالة السوية و"عدم تعاطى المخدرات"، والتى لا هى خير من عدوها الألد ولا أسوأ، بل حالة هى نقيض هوس المخدر التى أقر بها ميشو، ولا تزيد عن "تنميط" لشيء واحد، هو أن السواء والثمل كليهما يوجد أفكارا «قوامها عناصر متشابهة وغير قادرة إلا على التدارك»[٤]. من ثم فتفكيكية المخدرات لا ينبغى أن تظل مثبتة على لحظة إيجاد رموز بديلة لها – "فارماكولوجيا" جديدة – ولا أن تنفر من احتمالات التفكيك الذاتى التى يتيحها تعاطى المخدرات كما يبين مثال ميشو.

---

(1) Gasché, 1987, p. 3.
(2) Gasché, 1987, p. 3.
(3) Ronell, 1992, p. 59.
(4) Michaux, 1974, p. 105.

إعادة كتابة نص المخدرات أو تعاطى المخدرات باعتباره بديلا

عندما عبر ديريدا عن فكرة النص فى التفكيكية بقوله بعدم وجود "نص خارجى" (Il n"y a pas de hors-texte) تشكك كثيرون فى أن التفكيكية إنكار متطور "للتجربة" و"للحقيقى"، وبالتالى فهى تفتقر إلى الجدية. وكانت التجربة على ما يبدو مرفوضة لصالح استطراد يتعذر رفضه وعبث نصى مفتوح النهاية. ومنذ ذلك الحين لقيت صلة التفكيكية باعتبارها مقاربة "للنص" - لا سيما بالمعنى الحرفى لقراءة النصوص الأدبية والفلسفية والتاريخية - قبولاً واسعًا نسبيًا فى الأوساط الأكاديمية. إلا أن المعنى التأملى الحق وتحدى ملاحظة ديريدا الاستفزازية المبكرة، والتى تحث على التفكير فى كل شىء باعتباره نصًا لايزال يمثل إهانة حقيقية للفطرة السليمة وللفكر الفلسفى. والتعميم الإستراتيجى لمفهوم النص باعتباره "تعبيرًا عن الفوارق" كما يقول ديفيد وود ما كان ليعتبر «نقيضًا للوعى والتجربة»، فهذان فى حد ذاتهما «يمثلان بنيتيها البدائيتين - أى التمييز والإرجاء»[1]. من ثم لم يكن هناك أى إنكار للوعى والذاتية والسطحية والعالم الحقيقى. فالتفكيكية تمثل محاولة للتفكير من حد التمييز بين الداخل والخارج، وبطريقة تقاوم اختزالها الفورى فى عتبة شعورية؛ وهو ما تسعى إليه التفكيكية فى أى سياق بعينه.

> «لو كانت التفكيكية تحدث فى كل مكان فيه شيء (وبالتالى فهى ليست مقصورة على المعنى أو النص بالمعنى الحالى والكتبى للكلمة) فلايزال علينا أن نفكر خلل ما يحدث فى عالمنا، فى الحداثة»[2].

(1) David Wood. 1990. p. 63.
(2) Derrida. 1991b, p. 274.

ومهمة "تناص" كهذا إعادة كتابة مظهر خارجي يحدد دائمًا يتلازم مع كتابة (سابقة). ويصف جاشيه الكتابة بأنها ما يضع فى السياق لا ما ينشأ[1]. وهذا معناه فعليًا العبور (أى محو الفارق بين) التكوين والمعنى: تسعى التفكيكية للتفكيـــر مـــن الحد، أى اللا فارق بين "عالم الحياة" و"النص". وهذه الحركة ليست محاولة إجمالية للتفكير فى "توحد"؛ ولكنها تهدف فعلاً إلى نوع من التحويل الظواهرى إلى ما قـــد يوصف بأنه تناص بعد ظواهرى للاختلاف. وهى تؤكد على أن "الجانب الآخـــر" من التفكير هو الواقع اليومى المستفز (والـــلا مـــستفز)، وأنـــه لا التفكيكيـــة ولا المخدرات تساعد أحدًا على الخروج.

خاتمة: الحياة على هوامش ما لا ينسى

أية قراءة تفكيكية لسرد ميشو الشعرى للثمل تسعى لأن تعمل ما هو أكثـــر من كشف المسلمات الميتافيزيقية الكامنة وراء إنتاجه. كما تحتاج لإمعان النظر من البداية فى انبهارها المشترك بـــ "ملاحظات" ميشو المشار إليها آنفًا، على الأقل فى تركيزها على اللحظات المختلة وظيفيًا فى أنساق التفكير، سواء أكانت تصورية أو معاشة. وهناك شيء ذو أهمية يُدرك بوضوح فى "التفكيكات" التى يستكشفها ميشو. وكلما وحيثما ظهرت فكرة المقاطعة والاختلاف فهى ترتبط أيضًا بلحظات "هذيان" و"التياع" و"نشوة" و"مفاجأة" و"فيض" ليست مجرد صور، بل لحظات "حياة" أيضًا.

و"تجارب" اختلاف كهذه حقيقية بما فيه الكفاية، وكذلك القضاء على الـــسواء الذى يسجله ميشو فى وصفه لما يسميه "محن" (épeuves). على أى بأيـــة دوافـــع يركز المرء اهتمامه على الحط من شأن نفاذ البصيرة المزعوم فى الثمل وتجربـــة

(1) Gasché, 1986, pp. 157-8.

الحافة التى يمثلها؟ والأهم أن نشير فى هذا المقام إلى أن التفكيكية «تبدأ حيثما كنا»؛[1] وأن بداياتها مركبة، وأن الثمل نقطة بداية كغيرها. والتفكيكية لا تهتم بتكرار الإقصاء الميتافيزيقى للثمل لصالح اليقظة، لأن هذا معناه البقاء فى نطاق التناقضات الميتافيزيقية.

ويتضح الأمر فى شكل اشتباك تفكيكى تناصى مع نص مخدرات ميشو، ضد الميتافيزيقا، وأن الوعى المتفجر وجرف حطام الفكر قد يجد صلته بالأمر فيما يتعلق بإستراتيجية اليقظة. ويمكن للمخدرات أيضًا أن تقضى على المرجعية التصورية "للسوى" بصورة عامة. فيرى ميشو أن رحلة إلى حافة السواء تحدث كحدث شعرى أو مواجهة مع اللغة ينمحى فيها الفارق بين الكتابة والتجربة فى لحظات العقل المؤلمة الناجمة مثلاً عن «الإثارة الشديدة عقب تعاطى جرعات كبيرة من المسكالين»[2]. وليس غريبًا أن لحظات كهذه يعبر عنها أيضًا كتجربة مع اللغة. وتفكيره يغلب عليه أحيانًا تلاعب بيكيتى باللغة:

> **«الكلمات ترد. كلمات. ليست الكلمات التى أبغى. غير مترابطة بشكل صحيح. ليست بالترتيب السليم. لا تشكل سوى أجزاء من جملة أبحث عنها، قصاصات، شقف ... ولكنى أواصل الكتابة، أواصل إضافة كلمات تهدف إلى الظاهرة المدهشة ... يبدو أنى أكتب لا لكى أدنو مما ينبغى أن يقال، بل لكى أبتعد عنه»[3].**

وهل هذه "اللحظة المدهشة" تتعايش مع "تجربة المستحيل" التى كثيرًا ما ترد لدى ديريدا باعتبارها «أقل تعريفات التفكيكية سوءًا»؟[4] لا شك أن اعتباطية

(1) Derrida, 1974, p. 162.
(2) Michaux, 1974, p. 5.
(3) Michaux, 1974, pp. 27-31.
(4) Derrida, 1992c, p. 200.

السواء التى كان الذهن المتعقل يعيش معها تتكشف هى نفسها على أساس دمار نظامها العادى. لكن اللا عقل أو الهوس لا يعكس إلا السواء ولا يتألف إلا من عناصره. والتفكيكية تدفع إلى ما وراء هذه الحقيقة لكى تكشف عن إحساس لم يعد العقل المغيب متوطنًا فيه تمامًا ولا غريبًا عنه تمامًا أيضًا.

وليست هناك رومانتيكية أيضًا فى رحلة ميشو إلى حدود السوى. فنظرًا لـ "مصاعبه" مع اللغة، ونظرًا لمحنة "الشطط الذهنى" التى يكافحها فإنه لا يُكتَب وهو مغيب[١]. وما يتعلمه هو أنه لكى يكتب لابد أن يصبح كاتب حافة. وهذه أيضًا محنة، محنة لابد أن يواجهها كل من يكتب عن المخدرات اليوم؛ وكاتب كهذا لابد أن يرفض إغراءات كل من الزهد المتعثر والعقل الذرائعى، وأن يتحاشى الشرطة ويختبئ من الأطباء النفسيين ويجازف بأن يباع له السم أو دواء وهمى ويتفاوض مع كل قوى التحكم الأخرى التى تسعى لتحديد معنى "المخدرات"، بل منعه من تعاطيها. ومن منظوره الخطر على عتبة الشعور علم ميشو بـ "الهوية المخزية المفروضة" التى أجبر على إعادة اتخاذها لدى عودته – عندما نزل[٢].

وبالتفكيكية ما يصعد يهبط فى مكان آخر ويتحول بصورة ما. وعارض "السوى" تأكد الآن بصورة لم يكن عليها قبل انتحاء التفكيكية المتحد مع انتحاء ميشو "النفسى". وتعاطى المخدرات (كتيمة) لم يبتدع الهذيان أو الهوس أو الصخب. أية مقاربة تفكيكية للمخدرات تكشف العمومية التعيسة للتفكير فى المخدرات من حيث البدائل الزائفة للدواء. وهذه القراءة لم تسع لمسايرة نص ميشو فيما يتعلق بما «تكشفه» المخدرات حسب قوله «من أنفسنا لنا»؛ بل سعت لإيضاح كيف يمكن لتفكيكه سرد المخدرات أن يوجهنا نحو وصفات بديلة "للمخدرات"، وصفات تتناسب بدرجة أكبر مع ثقافة «العيش على حواف ما لا يُنسى».[٣]

---

(1) Michaux, 1974, p. 46.
(2) Michaux, 1974, p. 47.
(3) Michaux, 1974, p. 170.

المصادر والمراجع

Amis, Martin (1975), *Dead Babies* (Harmondsworth: Penguin).
Burroughs, William (1993), *Naked Lunch* (London: Flamingo).
Derrida, Jacques (1974), *Of Grammatology*, trans. G. C. Spivak (Baltimore, MD: Johns Hopkins Press).
—— (1978), *Writing and Difference*, trans. A. Bass (London: Routledge and Kegan Paul).
—— (1981a), *Positions*, trans. A. Bass (Chicago: Chicago University Press).
—— (1981b), *Dissemination*, trans. B. Johnson (Chicago: Chicago University Press).
—— (1991a), 'Ulysses Gramophone: Hear Say Yes in Joyce', in *Between the Blinds*, ed. P. Kamuf (Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf).
—— (1991b), 'Letter to a Japanese Friend', in *Between the Blinds*, ed. P. Kamuf.
—— (1992a), 'Passions: "An Oblique Offering"' in *Derrida: A Critical Reader*, ed. D. Wood (Oxford: Blackwell).
—— (1992b), 'This Strange Institution Called Literature: An Interview with Jacques Derrida', in *Acts of Literature*, ed. D. Attridge (London: Routledge).
—— (1992c), 'Afterw.rds: or, at least, less than a letter about a letter less', trans. Geoffrey Bennington, in *Afterwords*, ed. Nicholas Royle (Tampere, Finland: Outside Books).
—— (1994), *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning, and the New International*, trans. Peggy Kamuf (London: Routledge).
—— (1995), 'The Rhetoric of Drugs' in *Points . . .*, ed. E. Weber, trans. M. Israel (Stanford, CA: Stanford University Press).
Gasché, Rodolphe (1986), *The Tain of the Mirror* (Cambridge, MA: Harvard University Press).
—— (1987), 'Infrastructures and Systematicity', in *Deconstruction and Philosophy*, ed. J. Sallis (Chicago, IL: Chicago University Press).
Harvey, Irene (1992), 'Derrida and the Issue of Exemplarity', in *Derrida: A Critical Reader*, ed. D. Wood (Oxford: Blackwell).
Michaux, Henri (1974), *The Major Ordeals of the Mind*, trans. R. Howard (London: Secker and Warburg), originally published as *Les grandes épreuves de l'esprit et les innombrables petites* (Paris: Gallimard, 1966).
Ronell, Avital (1992), *Crack Wars* (Nebraska: University of Nebraska Press).
Welsh, Irvine, (1993), *Trainspotting* (London: Secker & Warburg).
—— (1996), *Ecstasy* (London: Jonathan Cape).
Wood, David (1990), *Philosophy at the Limit* (London: Unwin Hyman).

٤

التفكيكية والأخلاق

جيوفرى بننجتون

التفكيكية لا تطرح أخلاقًا. وإذا كان مفيوم الأخلاق – كل مفاهيمها – جاءتنا كما تجيئنا دومًا من تراث بات من المألوف تسميته "الميتافيزيقا الغربية"، وإذا كانت التفكيكيه كما أعلن ديريدا من البداية تهدف لتفكيك "الكل الأكبر"[١] الشبكة المترابطة من المفاهيم التى ورثنا عن تلك الميتافيزيقا، فإن "الأخلاق" تقبل أن تكون تيمة للتفكيكية ومفعولاً لها، ويمكن تفكيكها بدلاً من أن تكون فاعل إعجابها أو توكيدها. فالأخلاق ميتافيزيقية تمامًا وبالتالى فلا مجال لافتراضها أو توكيدها فى التفكيكية. والطلب على "أخلاق تفكيكية" أو الرغبة فيها بهذا المعنى محكوم عليه بالفشل.

ومع ذلك فمن خلال سذاجة بعض ردود الفعل حيال التفكيكية، والتى أرادت أن تقدمها بشكل مباشر باعتبارها أخلاقية كما لو كان عبء التفكيكية يتمثل فى تحريرنا من الوهم الميتافيزيقى وإدخالنا فى نور الهناء الأخلاقى والإيمان بصلاح الذات[٢] يمكن لنا أن تكتشف حقيقة ما تستحق الاسترسال فيها. فالتفكيكية تفكك

---

(1) Derrida, De la grammatologie (Paris: minuit, 1967), p. 68 [46].

(٢) انظر تعليقات ديريدا على هذه الرؤية فى

Passions: l'offrande oblique (Paris: Galilée, 1983), pp. 13-15 [12-14].

وجرى الاستشهاد بها بصورة مطولة فى =

الأخلاق أو تبين الأخلاق وهى تتفكك بالتفكيكية، إلا أن شعورًا ما بالأخلاق أو بالأخلاقى يفلت من التفكيك أو يبقى باعتباره أصلها أو مصدرها. والتفكيكية لا تكون أخلاقية، ولا يمكن أن تطرح أخلاقًا، لكن الأخلاق قد تعطى فكرة عن التفكيكية، ويمكن للتفكيكية أن تطرح طريقة جديدة للتفكير فى بعض المشكلات التى كانت الأخلاق هى التى تطرحها فى العادة.

نمط هذا النقاش مألوف من حركات تفكيكية أخرى. والكتابة مثلاً هى فى حد ذاتها مفهومًا ميتافيزيقيًا يطرح من خلال نزعته الميتافيزيقى مصادر مهمة لتفكيك الميتافيزيقا. وكذلك بالنسبة لمفهوم الدلالة أو مفهوم المجاز. والمفاهيم التى تجعلها الميتافيزيقا ثانوية يمكن إثبات أنها أساسية وتشكل المفهوم الأساسى (وفى النهاية "الوجود") الذى يبدو أنها مستقاة منه. وبهذا المعنى فقد تمد "الأخلاق" التفكيكية بمصادر مكبوتة أو تركتها نزعتها الميتافيزيقية دون استغلال، وهذه المصادر قد يثبُت أنها بصورة ما "أقوى" من تلك النزعة الميتافيزيقية. على أى ففى هذه الحالة يمكن فهم التفكيكية كأخلاقية وربما الأخلاق نفسها. وفى "قوة القانون" يزعم ديريدا أن العدل (فى تمايز عن الحق أو القانون) هو الحالة غير القابلة للتفكيك من التفكيكية، ويبدو أن هذا لابد أن له صدى أخلاقيًا لو فُهم[1].

هناك بالطبع فارق واضح واحد على الأقل بين الكتابة والأخلاق باعتبارهما موردين تفكيكين محتملين، وهو وضعهما الشديد الاختلاف فى الفكر الميتافيزيقى. فالكتابة على أحسن الفروض مفهوم ثانوى فى نطاق (نطاق اللغة) جُعل هو نفسه

= Simon Critchley, "The Ethics of Deconstruction: an Attemp at Self-Criticism", and Robert Bernasconi, "Justice without Ethics", p. 58 ويظل كتاب ,Critchley, The Ethics of Deconstruction (Oxford: Blackwell, 1992)

يمثل مقدمة مفيدة عن هذه المسائل.

(1) Force de loi (Paris: Galilée, 1994), p. 35 [945].

ثانويًا فى الفكر التقليدى، فى حين أن الأخلاق ومن البداية أحد الأقسام الأساسية للفلسفة أو أحد أفرعها الرئيسة. من المتوقع إذن أن تكون مفهومًا أكثر تعقيدًا وتميزًا من "الكتابة"، وتمثل مهمة أصعب بالنسبة للتفكيكية. وفى حين أن "الكتابة" تستخدم بشكل واضح ومتواصل لدى ديريدا كأداة فى التفكير التفكيكى ومفككة بشكل تام فى كل من هيئتيها التقليدية والتفكيكية، فإن "الأخلاق" لا تعامل بهذه الصورة، ووجودها السافر لدى ديريدا كما سنرى يتركز فى تناوله كتاب إيمانويل ليفيناس الذى يركز فكره فيه على إزاحة المعنى الميتافيزيقى التقليدى للأخلاق باسم التصور المعاد تعريفه للميتافيزيقا. وهذه المناقشات حول ليفيناس هى التى ستبين لنا وجهتنا.

من ناحية أخرى فلو نجح ديريدا فى تحقيق تفكيك "المجموع الكلى الأكبر" أو فى دفعه قدمًا يحق لنا أن نتوقع ألا يخفق تفكيره بصورة عامة فى أن تكون له آثاره فى النطاق الفلسفى الذى يعرف بالأخلاق، وألا يكون من الزيف نشر نقاش حول "التفكيكية والأخلاق" فى كتابه ككل (تسعى الهوامش هنا لإضفاء معنى على هذا الاحتمال). وسنرى أن هذا هو الحال: المفهوم العام لـ "الأثر الأصيل" كما تطور فى **De la grammatologie** يشتبك على الفور مع "العلاقة بالآخر" التى يمكن لنا أن نتبع ليفيناس فى اعتبارها أساس الأخلاقى. وسيكون لهذا نتيجتان واضحتان، الأولى أن الفكر التفكيكى بصورة عامة له مغزى أخلاقى بسبب حالة الأثر الأصيل هذه؛ والأخرى أن الفكر التفكيكى ستكون لديه تدخلات بعينها فى المفردات الميتافيزيقية التقليدية للأخلاق، حول مفاهيم مثل المسؤولية والقرار والقانون والواجب.

والافتتاح اللا أخلاقى للأخلاق يمكن رؤيته بشكل مستقيم، ولكنه عنيد فى حقيقة قراءة هذا مثلاً هنا والآن[1]. فأى نص و"قبل" توكيد أو نقل أى شيء ينشأ كإغراء بقراءة تأتى دائمًا فيما بعد[2]. وليس ثم نص يمكن أن يجعل أية قراءة بعينها حتمية له (لعل نص القوانين المثال الأوضح فى هذا المقام؛ فالقوانين تسعى لاستبعاد أية قراءة غير تلك التى "يقصدها" الشارع وقصر القراءة عليها دون غيرها)، ولكن ما من نص يمكن أن ينفتح لأية قراءة (ما من نص مبهم بشكل مطلق فى قراءته)، بل يترك حيزًا أو حرية هى ما يمثل القراءة كقراءة لا فك رموز سلبى. ولن تكون هناك ممارسة ولا عادات قراءة بدون هذا الافتتاح وبدون أن يظل هذا الافتتاح منفتحًا. (علم التأويل حلم إغلاق هذا الافتتاح.) وأية قراءة مهما بلغ احترامها للنص المقروء (أى الطريقة التى يقرأ بها النص نفسه) تحدث فى هذا الافتتاح، لذا فالنصوص ليست رسائل، ولذا يعد مفهوم "التواصل" الكلاسيكى غير مجدٍ فى مناقشتها. يترتب على ذلك أن على القراءة واجب احترام "رغبات" النص (قراءة نفسه بطريقة ممنهجة بأوضح صورة) وفتح هامش حرية

---

(١) نص ديريدا الثانى عن ليفيناس وهو بعنوان

'En ce moment meme ...', in Psyché: Interventions de l'autre Paris: Galilée, 1967

يقدم شواهد كثيرة من كتابات ليفيناس لاستناده للحظة الراهنة للكتابة أو القراءة فى النص نفسه، ويبين أن مثل هذه اللحظات تكرار مفكك لبعضها البعض، حيث يقطع النص نفسه ويجمع مقاطعاته فى بنيته. وغموض أو التباس المصطلحات المباشرة أو المفهرسة فى النصوص المكتوبة تعد من سمات الأثيرة للكتابة لدى ديريدا والنقطة التى تتعطل فيها تطلعات علم الظواهر:

La voix et le phénomène Paris: PUF, 1967

جعلت الضمير "je" وتأثيرات تكراره صلب تحليلاتها.

(٣) التأملات التالية عن القراءة هى تلخيص لعرض أطول فى مستهل مقالى بعنوان

'Lecture – de Georges Bataille', in Georges Bataille – après tout, ed. D. Hollier (Paris: Belin, 1995).

وقارن وصف كريتشلى المختلف نوعًا لـ "القراءة المغلقة" فى

The Ethics of Deconstruction.

لأية رغبات من هذا النوع مما لا يمكن إدراكه بدونها. ولا يــدرك القــراء تلــك الرغبات (التى يُظن عادةً أنها مقاصد "المؤلف") إلا بالانفتاح على الافتتــاح الــذى يمثل قابلية النص للقراءة – مهما تدنت هذه القابلية فى الحقيقة – وهى قابلية تفوق تلك الرغبات. ولا يكون النص نصًا إلا إذا كان قابلاً للقراءة بهــذا المعنـــى علـــى الأقل، مما يعنى أنه يمكن قراءته دومًا بشكل مختلف حسب الطريقة التى يرغـــب النص فى أن يُقرأ بها. فالعلاقة المحترمة بالنص تمنع المرء حتى من مجرد لمسه. إذن فأخلاقيات القراءة عبارة عن تفاوض على الهامش الذى تفتحه قابلية القراءة.(١)

ويصوغ ديريدا هذا الوضع فيما يتصل بالتراث أو المواريث. ففى "خيــالات ماركس" مثلاً يقول:

> «الإرث لا يُجمع، وهو لا يتحد مع نفسه قط. ووحدتــه المفترضة إن وجدت لا تتمثل إلا فى وصية لتوكيد الاختيـــار. ومعنى "يجب" (il faut) أن عليك أن تصفى وتنتقى وتنتقـــد، عليك أن تفرز الاحتمالات التى تسكن الوصية نفســها. وإذا أضفى الوضوح على إرث وإذا لم يطلب فى الوقت نفسه التأويل ويتحداه فلن يكون على المرء أن يرثه. ويتأثر المرء به كما يتأثر بسبب – طبيعى أو تطورى. والمرء دائمًا يرث سرًا يقول لـــه: "اقرأنى، هل أنت كفء لذلك؟"».(٢)

---

(١) أخلاقيات القراءة المشار إليها هنا لها علاقة إرث واضحة بوصف هايدجر فى الـ "كانتبوخ"، ولكنها لا تقبل تبرير هايدجر لما يستخدمه كعنف لازم للتأويل تفرضه "قوة فكرة إلهامية". ونتناول هذا فى علاقة بكانط فى كتاب لنا بعنوان La frontière (تحت الطبع). وانظر أيضًا
J. Hillis, The Ethics of Reading New York: Columbia University Press, 1987.

(2) Derrida, Specters de Marx, p. 40.

ويقول بعد ذلك بقليل:

«الإرث ليس شيئًا يوهب، بل هو مهمة. وهو يظل أمامنا بصورة لا تقل قطعية عن حقيقة أننا ورثته حتى قبل أن نرغبه أو نرفضه، ورثة فى حداد كسائر الورثة. لا سيما من أجل ما يسمى ماركسية. فأن "يكون لك وجود" معناه "أن تـرث". وكل التساؤلات المتعلقة بالوجود وما هو مقدر للمرء (أو غير مقدر) هي تساؤلات عن الميراث. وتذكر هذه الحقيقة ليس فيه حماس النظر إلى الوراء، ليست فيه نكهة الماضى. والرجعية ورجعى وارتكاسى ليست سوى تأويلات لبنية الميراث. ونحن ورثة، مما لا يعنى أننا نتلقى هذا الشيء أو ذاك أو نتملكه، بل معناه أن الوجود الذى هو نحن ميراث أولاً وقبل كل شيء، سواء شئنا أم أبينا، وسواء علمنا أم لم نعلم»[1].

ويظهر مفهوم الإرث أيضًا فى لحظة فارقة فى نص عن نلسون مانديلا: فبعد الإشارة إلى إعجاب مانديلا بتراث الديمقراطية النيابية الأوروبى يقول ديريدا:

«ولكن لو كان معجبًا بهذا التراث فهل معنى هذا أنه وارث له وبهذه البساطة؟ نعم ولا حسب فهم المرء للميراث. فقد يرى أحدهم أن الوارث الحق من يصون ويُكثر، ومن يحترم منطق الإرث لدرجة قلبه وقت اللزوم على من يدَّعون أنهم حائزوه، لدرجة الوقوف فى وجه الغاصبين حتى قبل رؤية الشيء الموروث، ولدرجة الخروج للنور بما لم ير النور من قبل»[2].

(1) Derrida, Specters de Marx, p. 94 [54].
(2) Derrida, "Admiration de Nelson Mandela", in Psyché (Paris: Galilée, 1987), p. 456; cf. too pp. 471-2, and Du droit à la philosophie (Paris: Galilée, 1990), pp. 82 and 449.

ويترتب على هذا الوضع أن القراءة كميراث ليست علاقة أخلاقية في حد ذاتها، بل إنها يمكن اعتبار أنها تضرب مثلاً بالعلاقة الأخلاقية باعتبارها علاقة غير متكافئة بآخر غير قابل للترويض أو الاستيعاب. وهذا الآخر ليس آخر بشكل مطلق (ولو كان كذلك فإن النص لا يُدرَك كنص، ولا يدعو للقراءة)، لكن غيريته (الإصرار على الدعوة للقراءة وحقيقة أن القراءة ليست مجرد فعل ساكن لفك الرموز) يتعذر اختزالها[1]. وفي هذا الموقف حيث يكون على المرء واجب القراءة احترامًا لما يجعل القراءة ممكنة (أي ما يجعل من المستحيل للقراءة أن تكون مجرد فك رموز) فإن واجب المرء أن يكون مبتكرًا. والابتكارية معناها ألا تكون مؤديًا للواجب وحسب. فالقراءة القائمة على الواجب (العلمية مثلاً) لا تبدأ لتؤدي واجبها بقدر ما تميل لإغلاق الفتحة التي تجعل القراءة ممكنة وضرورية في المقام الأول:[2] ويمكن مد هذا المنطق ليشمل مفهوم الواجب بصورة عامة – يقول كانط إن المرء لا يجب أن يتصرف وفقًا للواجب وحسب، بل من منطلق الواجب ومن

---

(١) هذا هو جوهر بعض مآخذ ديريدا على مقال ليفيناس "العنف والميتافيزيقا" ضمن كتاب "الكتابة والاختلاف"

(Lévinas, "Violence and Metaphysics", in Writing and Difference (Chicago, Cicago University Press, 1978):

ليفيناس يعارض مشكلات هاسلر في "تأملات ديكارتية" مع مسألة الآخر بمعنى أن الآخر هو من عداي، ويدافع ديريدا عن هاسلر على أساس أن غيرية الآخر ليس أمامها فرصة للوجود إلا بمعنى أن الآخر مثلي تمامًا. وليس الآخر آخر فعلاً إلا إذا عاد إلى وضعية نوعية الغيرية التي يمكن أن تكون لأشياء العالم الخارجي؛ وغيرية الآخر بمعناها عند ليفيناس تتوقف وفقا لهذا التحليل المبكر على حقيقة أن الآخر يفترض أن يكون مثلي بدرجة تكفي لأن تبرز غيريته (باعتبارها "أصل آخر للعالم" في التعبير الظواهري). ويجد ديريدا نفسه هنا في موقف غريب: فالصوت والظاهرة la voix et la phénomène تفترض (ودون تحليل مفصل) أن مسألة الآخر والمسائل الزمنية المرتبطة بالإعادة (تكرار، تمثيل، احتفاظ) تعد من النقاط التي كانت ظواهرية هاسلر أضعف ما تكون فيها.

(٢) ناقشت ذلك في سياق مجلة "دراسات فرنسية" وفي بحث بعنوان Faire semblant مقدم لتلك المجلة في مؤتمرها السنوي الخمسين في سنة ١٩٩٧

أجل الواجب (وإلا فإن المرء يظل دومًا يقلد ما يعتبره سلوكًا واجبًا)[1]، بل إن المنطق الآخر لذلك هو أن المرء لابد باسم الواجب أن يتصرف لا بسبب الواجب وحسب، بل من منطلق الواجب، بمعنى ابتكار شيء يتجاوز ما يمليه الواجب. واتباع الواجب ومراجعة التصرف المناسب فى كتاب قانون أو أحكام يعد أى شيء إلا أخلاقى – وهو على أحسن الفروض إدارة للحقوق والواجبات أو بيروقراطية أخلاق. وبهذا المعنى فأى فعل أخلاقى يستحق اسمه يعتبر إبداعيًا وعنصرًا إبداعيًا، ولكن فى رد فعل ومسؤولية أمام الآخر (النص المقروء هنا). فأنا على أية حال أقرأ نص الآخر ولا أحاول أن «أعبر عن نفسى»: وهو موقف عام. وليس بوسعى فى الحقيقة أن «أعبر عن نفسى» وأمارس حريتى إلا فى موقف رد الفعل والمسؤولية هذا تجاه غيرية النص الآخر باعتباره جزءًا من "تراث" أدين له دائمًا بالفضل.

و"أخلاقيات القراءة" هذه تغذى صيغ ديريدا منذ أوائل أعماله. ففى تناوله فرويد أو ليفى شتراوس مثلاً يتضح ألا فرار من "التواطؤ" مع التراث (فهو وحده الذى يمدنا بكل مفاهيمنا ومفرداتنا)، فتصبح المسألة مسألة تفاوض على ذلك

---

(١) انظر مثلا Kant, Critique of Practical Reason (Cambridge University Press, 1997), p. 69: "من ثم فمفهوم الواجب يتطلب من الفعل الموضوعى أن يتوافق مع القانون، ولكنه يتطلب من المبدأ الأساسى للفعل الذاتى احترام القانون باعتباره السبيل الوحيد لتحديد إرادة القانون. وعلى هذا تقوم التفرقة بين الوعى بالتصرف وفقًا للواجب ومن منطلق الواجب، أى احترام القانون، فالأول (الشرعية) ممكن حتى لو كان الميل وحده هو الخلفية التى تحدد الإرادة، فى حين أن الأخير (الأخلاق) يقوم على أن الفعل يتم من منطلق الواجب، أى من أجل القانون وحده". وإعادة صياغة هذه الفكرة عند ديريدا كالتزام بالتصرف المبد من منطلق الواجب يجعل ما نتصرف على هذا النحو لأجله لا القانون، بل العدل بالمعنى المقصود فى Force de loi حيث يُطرح العدل (وراء أية صياغة لها كقانون أو حق أو مؤسسة) بوصفه "حالة التفكيكية غير القابلة للتفكيك" أو حتى باعتباره التفكيكية نفسها (ص٣٥). ولابد من تيدنة الانفعال الأخلاقى الواضح الناجم هنا بالاحتمال اللازم لنوعية التقليد التى يحرص كانط على استبعادها.

التواطؤ اللازم (ما لدينا هنا يسمى إرثًا أو مجرد قراءة). فمقال "فرويد ومشهد الكتابة" مثلاً يبدأ بإدانة فرويد بدعوى أن كل مفاهيمه موروثة عن التراث الفائق وبالتالى فلا مجال لأن تكون أصيلة أو جديدة كما نظن. إلا أن ديريدا يواصل من فوره ليعترف بأن موقف الإرث هذا فى حد ذاته لا مجال لأن يستحيل سببًا للشكوى أو النقد، لأن هذا الموقف حتمي؛ فكل فرد لابد أن يرث بالضرورة مفاهيمه من التراث، لذا فسبب الشكوى يزول ويتحول الاعتراض على فرويد إلى حقيقة أنه «لم يفكر فى الضرورة التاريخية والنظرية لهذا الموقف»[١]. وكذلك فى المقال القديم الشهير عن "البنية والمدلول والتلاعب فى لغة العلوم الإنسانية" يقيم ديريدا حول ليفى شتراوس وبسرعة حتمية "تواطؤ" ما مع التراث؛ وبناءً على هذه الحتمية تصبح المسألة مسألة كيف يتم تداولها وتأملها. ومثل فرويد لا يسع ليفى شتراوس سوى أن يرث فكره عن التراث؛ وما كان متوقعًا منه أن يعمله (وهذه بالتالى شكوى أخلاقية) هو أن يفكر فى تلك الحتمية نفسها. فبذلك وحده كما جرى الجدل كانت هناك فرصة لعمل شيء حيال الإرث الذى لا يمكن للمرء أن يختار ألا يحمله[٢].

إذن فوضع القراءة هذا يشترط قالبًا بعينه للتفكير فى الطبيعة الموروثة للفكر بعامة، والالتزام (لا ضرورة، وبالتالى ما يسميه ديريدا فرصة) بالقراءة وبالتالى إعطاء المرء نفسه إمكانية إحلالها. وبناءً على هذا التفسير فإن استهتارًا واضحًا (ما أسميه قراءة) يفتح احتمال المسؤولية كاستجابة للآخر باعتباره ليس آخر تمامًا

---

(١) أتناول هذه الإيماءة فى السياق الخاص بعلاقة ديريدا بفرويد فى مقال بعنوان Circanalyse – la chose même ضمن كتاب بعنوان Depuis Lacan (تحت الطبع) من إعداد باتريك جويومار ورينيه ماجور.

(٢) «لعل جودة أية لغة خطاب وخصوبتها تقاس بالقسوة النقدية التى يتم التفكير بها فى العلاقة بتاريخ الميتافيزيقا والأفكار الموروثة» (L'écriture et la différence (Paris: Seuil, 1967).

بالضرورة. ولكن لو كان هذا الوضع عامًا ويضع تعاملات المرء الفكرية بصورة عامة في وسط قد يلجأ لشعور تم إحلاله (مقروء بمسؤولية) للأخـــلاق لوصـــفها[١] فإن هذا الشعور بالأخلاق يتضاعف عندما تكون التصورية المقروءة والموروثـــة هى تصورية الأخلاق نفسها. فمؤلف ديريدا يتناول بصورة قـــد نـــسميها أخلاقيـــة العلاقة بتقليدية الفكر بصفة عامة، كما يتناول وفى ذلك الوسط تقليديـــة المفـــاهيم الأخلاقية بصفة خاصة، بل إنه دأب على ذلك بـــصورة متزايـــدة فـــى الـــسنوات الأخيرة. وهذا التأمل الواضح فى أخلاقيته قد يتميز وبسرعة باعتبار أنه يحدث فى فضاء بين نقد "ظواهرى" للتقسيم التقليدى للفلسفة (بما فى ذلك المكان الذى يعطيـــه هذا التقسيم للأخلاقى) ومحاولة ليفيناسية لاستعادة شعور بالأخلاقى باعتباره "فلسفة أولى". ويريد ديريدا أن يسجل قوة هاسرل أو شك هايدجر فى مكانة الأخلاق فـــى الفهم التقليدى للفلسفة[٢] ومطلب ليفيناس القوى بإعادة النظر فى الأخلاق باعتبارها فلسفة أولى تسبق ما يسميه علم الوجود. والإشارة لليفيناس لا تقل ضرورية لـــدى ديريدا عن الإشارة لهايدجر، ومن سبل إيجاد طريق فى مؤلف ديريدا تتبع المقالات الكبرى الثلاث المخصصة لليفيناس[٣]. وسبق أن اطلعنا على بعض الشكوك التـــى أثيرت فى مقال "العنف والميتافيزيقا" حول فكر ليفيناس الأساسى، واستخدمنا مقال

---

(١) للمزيد عن مسألة الاستجابة والمسؤولية انظر
Gasché, Inventions of Difference (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1994)
وتحفظاتى فى
" Genuine Gasché (perhaps)", Imprimatur, 1, 2-3 (1996), pp. 252-7.

(٢) فى مقاله "العنف والميتافيزيقا" يقرن ديريدا هايدجر بهاسرل على الأقل فى أنه يجمع بينهما (١) التزام بالمصدر اليونانى للفلسفة (٢) سعى لتجاوز الميتافيزيقا أو تقليصها (٣) "تصنيف الأخلاقى هنا لا ينفصل عن الميتافيزيقا وحسب، بل ينتمى لشىء أخر غيرها، مثال أقدم وأكثر راديكالية.

(٣) هذه المقالات وبفاصل ست عشرة سنة بينها هى:
" Violence et Métaphysique" (1964); "En ce moment mêmedans cet ouvrage me voice" (1980); "Le mot d''accueil" (1996).

"فى هذه اللحظة بعينها ..." إيجاد أخلاقية أصيلة ما فى التناص نفسه؛ ونركز الآن على "كلمة ترحيب" للاستفاضة عن بعض اللحظات الأخلاقية الأكثر إيجابية لدى ديريدا.

وجهة النظر الأساسية فى هذا النص كما يلى: يرى ليفيناس أن الأخلاق تبدأ فى الترحيب بالآخر الذى «يبدو» غير غريب فى وجهه[1]. هذا التفتح المبدئى يحدد العلاقة الأخلاقية بأنها وجهًا لوجه، علاقة ثنائية لا متكافئة. ويرى ليفيناس أن هذه العلاقة وحدها وباعتبارها أخلاقية فى جوهرها تعطى إمكانية الشعور فى موقف كان سيصبح فى غير ذلك الوضع موقف حيرة[2]. هذه العلاقة المباشرة مع الآخر وباعتبارها لا متكافئة تتميز بتفوق الآخر، ما يعنى فى هذا السياق أن للآخر حجية مسبقة علىّ أو يسمح "لى" بالوجود كمسؤولية أمام الآخر وعنه. فأنا لا وجود لى أولاً، ثم أواجه الآخر؛ ويدعونى الآخر (المفرد دائمًا) للوجود باعتبارى دائمًا مسؤولاً عنه بالفعل[3]. وفى "كلمة ترحيب" يصر ديريدا على تأثر هذه العلاقة الثنائية (وإن كانت غير متكافئة) ومن البداية بالطرف الثالث. واحتمال الطرف الثالث هذا (آخَر آخَر أو آخَر الآخَر) هو مكان رد الفعل والمسؤولية، فالطرف

---

(١) يصف ليفيناس الوجه باستفاضة فى الفصل الثالث بعنوان "الوجه والمظهر الخارجى من كتابه "الكل واللاتناهى" (١٩٦٩).

(٢) انظر المقال المهم بعنوان "La signification et le sens" (المعنى والدلالة) حيث يرد مفهوما الاهتداء والحيرة بصورة متكررة. انظر على سبيل المثال الصفحات ٣٤، ٣٦، ٣٩، ٤٠، ٤٣، ٤٤، ٦٠، ٩١، ٩٣، ٩٧، ٩٩. ويمكن أن نبين فى قراءة موازية لنص كانط المختصر "ما معنى الاهتداء فى الفكر؟" أن التركيز على الاهتداء لا يكون له معنى إلا فى سياق سابق للحيرة بحيث يحتفظ الاهتداء دومًا بأثر من الحيرة نفسها التى يفترض أن يقضى عليها. انظر أيضًا تأملات ديريدا عن فكرة "التوجه" فى L'autre Cap (Paris: Minuit, 1991).

(٣) أستخدم الضمير المذكر لأذكر بأن ليفيناس له فكر محدد ومعقد عن الاختلاف الجنسى والمؤنث. ويلفت ديريدا إلى ذلك فى نهاية مقاله "العنف والميتافيزيقا" (ص٢٢٨) ويخصص قسمًا كبيرًا من مقاله "فى تلك اللحظة بعينها" لمناقشته (ص١٩٢-١٩٨)؛ وانظر أيضًا "كلمة ترحيب" (ص٧١-٨٥) للمزيد عن وصف ليفيناس الفضاء المحلى بأنه مؤنث.

الثالث هو إمكانية طرح تساؤلات حول رد الفعل والمسؤولية هذين (ص٦٣).
وبقراءته ما وراء المقصد الظاهر لنص ليفيناس يريد ديريدا أن يقول إن هذا الوجود الأصيل للطرف الثالث فى المواجهة مع الآخر قد يتنازل عن صفاء العلاقة الأخلاقية أو يدنسها، وإن هذا التلويث المحتمل وهذا التنازل عن الصفاء ضروريان لكى تتجنب العلاقة الأخلاقية احتمال عنف مطلق من هذا الصفاء نفسه[1]. فاللقاء الوحيد مع الآخر فى المواجهة لو لم يكن دائمًا موضع تنازل من الطرف الثالث (وبالتالى بإمكانية التواصل والوضوح والمؤسسية والتسييس) فإن العلاقة الأخلاقية المفترض أنها صافية قد تكون دائمًا علاقة العنف الأسوأ:

> **الطرف الثالث لا ينتظر، فغيريته تناديه من لحظة إلهام الوجه فى المواجهة. فغياب الطرف الثالث قد يعرض صفاء الأخلاقى للعنف فى المباشرة المطلقة للمواجهة مع الفريد. لا شك أن ليفيناس لا يقولها بهذا النص. ولكن ماذا هو فاعل عندما يناشد العدل ويؤكد ويعاود التأكيد على أن العدل "ضرورى" (il faut)؟ ألا يأخذ فى حسبانه حينئذ فرضية عنف أخلاق صافية ومباشرة فى لقاء الوجه؟ عنف قد يطلق له العنان فى تجربة الجار وتجربة التفرد المطلق؟ تجربة استحالة تمييز الخير والشر والحب والبغض والعطاء والأخذ والرغبة فى الحياة والسعى للموت والترحيب المضياف والانطواء النرجسى أو الأنانى؟**

---

(١) يقدم ليفيناس نفسه فكرة الـ "هو" "ما وراء الوجود" الذى تصدر عنه غيرية الآخر. وهذا البعد هو الذى يسمح بتسامى الآخر ليقدم التوجيه وبالانتماء للرب، ومن المهم بالنسبة لليفيناس أن يتصور "إلهًا لم يدنس بالوجود" كما يقول فى "الملاحظة المبدنية" لـ Autrement qu'être. أما بالنسبة لديريدا فهذه الغيرية وحدها هى مبدأ الدنس، وهذا وحده يضمن أن أى "توجيه" قد يقال إنه يقدمه لابد أن يؤخذ فى سياق حيرة أشمل وأكبر. انظر التعليق الصريح على ضرورة الدنس فى "En ce moment meme ..." ص١٨٢.

وهكذا فالطرف الثالث يحمى من دوار العنف الأخلاقى نفسه. وقد تتعــرض الأخلاق بشكل مضاعف لهذا العنف نفسه: تتعرض له لكى تعانيــه أو لتمارســه. تبادليًا أو بشكل متزامن. صحيح أن الطــرف الثالــث المــدافع أو الوســيط فــى صيرورته القضائية السياسية بدوره يخالف ولو افتراضيًا على الأقل نقاء الرغبــة الأخلاقية فى الفريد. من هنا كانت الفاجعة المخيفة للقيد المضاعف (ص٦٦).

هذا التحليل الذى يدفع النص المقروء بالأسلوب التفكيكى النمطى إلــى مــا وراء دعاواه الصريحة، ولكنه يحترم فى الوقت نفسه منطق اقتصاد النص ويلبــى سيناريو "أخلاقيات القراءة" الذى سبق أن وضعناه، يفرز موقفًا يمكن أن نصادفه فى كل المواقف التفكيكية؛ موقف ذو قدرة على الدنس تهدف لتعليل كل من إمكانية أى نقاء واستحالة مسبقة لتحقق أى نقاء من هذا النوع. والمنطق ...ــا يبــين بــصورة عامة تواطؤًا بين ظروف الاحتمال وظروف الاستحالة بحيث إن الاحتمال الــلازم لفشل الحالة النقية المفترضة (أو المرغوبة) أو كشفها أو تدنيسها يكفى لتبرير الظن بأن النقاء مكشوف أصلاً بحكم تكوينه. والشىء الذى يفتــرض أن يحمــى النقــاء المعنى هو الشىء الذى يكشفه[١]. فى هذه الحالة لا تنشئ العلاقة الأخلاقية نفــسها كأخلاقية إلا بحماية نفسها من نفسها فى صورة الطرف الثالث: لكن هذه الــصورة نفسها ستمنع الأخلاقى دائمًا من أن يكون العلاقة النقية التى كان يفترض أن يكون، وهنا يلقى بظلال من الشك على أولويته كأخلاقى.

---

(١) هذه بنية تقبل التعميم فى الفكر التفكيكى وتلاحظ بسهولة فى المناقشات حول الحياة والموت فى السياق الفرويدى؛ فالحياة لا تكون حياة إلا عندما تحمى نفسها إلى حد ما من نفسها (الحياة الخالصة أو غير المحمية هى الموت الفورى) فى اقتصاد موت ("Freud et la scene de l'ecriture", pp. 300-1 [202])). والمنطق نفسه يعمل فى تحليل العلاقة بين المتعة ومبادئ الواقع فى
" Spéculer – sur Freud", in La Carte Postale de Socrate à Freud et au delà (Paris: Aubier-Flammarion. 1979), pp. 303-11.

والعواقب المتناقضة أو المتضاربة لهذا الموقف كثيرة، ولكن فيها نجد لب الفكر التفكيكى عن الأخلاق. فعلى سبيل المثال يستنتج من الموقف الذى وصفنا لتونا (من خلال ليفيناس أو وراءه)، فى نسخة من ليفيناس تلجأ للطرف الثالث من أجل مشروعيتها) أن العدل يجد حالة احتماله فيما يسميه ديريدا الحنث باليمين. والطبيعة الأخلاقية للعلاقة الأخلاقية الأولية فى اللقاء المفرد مع الآخر المتفرد دومًا تتوقف على حماية تلك الأخلاق من نفسها باللجوء إلى الطرف الثالث؛ لكن اللجوء لذلك الطرف الثالث معناه أنى خائن للآخر. ولا تسنح للأخلاق فرصة أن تكون أخلاقية إلا بهذا التحول إلى عدل، وهو أيضًا تحول العدل إلى حق، تحول العلاقة اللا رسمية للقاء إلى رسمية، تحول "الأسبقية المطلقة" قبل المؤسسية للآخر إلى مؤسسية، وبالتالى فى غدر تعهدى المبدئى للآخر باعتباره هذا الآخر المفرد. وتبدأ الأخلاق بهذا الغدر البدائى أو الحنث الأولى باليمين، والذى يمثل شرط احتماله و(بالتالى) شرط استحالته:

«ليفيناس لا يعين هذا الرباط المزدوج بهذه الصورة. ومع ذلك فسأجازف بإدراج لزومه فى نتائج بدهياته، وهى بدهيات ينشئها ليفيناس نفسه أو يستحضرها: فلو ألزم اللقاء مع الفريد الأخلاق اللا متناهية بمسؤوليتى عن الآخر فى يمين أو وعد بالاحترام أو الولاء غير المشروط، فإن حتمية الطرف الثالث ومعه حتمية العدل توقع أول قانون للحنث باليمين ...

يلى ذلك وبنشر العدل يكف المرء عن التمييز بين التزامه بالوعد وحنثه بشهادة الزور، لكن المرء يكف أولاً عن التمييز بين الغدر والغدر، دائمًا أكثر من غدر. وعلى المرء حينئذ وبكل

التعقل التحليلى اللازم أن يحترم نوعية النقائص وشكلها ووضعها فيما يتعلق بـــ "كلمة الشرف الأصلية" هذه قبل أى يمين.

لكن هذه الفروق لا تمحو أثر هذا الحنث المبدئى بـــاليمين. وكالطرف الثالث الذى لا يَنتظر، فالحجة التى تفتتح كلاً مـــن الأخلاق والعدل تكون فى موقف حنث باليمين شبه فـــائق أو أصيل»

(ص٦٨)

إذن فالأخلاق لا تكون أخلاقية إلا بمدى انكشافها أو دنسها من قبـــل الـــلا أخلاقى. وحسب منطق وضع قبل ثلاثين سنة فى "العنف والميتافيزيقا" تسنح فرصة تحاشى العنف الأسوأ على أثر انكشاف ينطوى على قبول وحساب للعنف الأخـــف وطأة[١]. وكما هو الحال مع سائر المفاهيم الإيجابية الخالصة على ما يبدو، والتـــى جرى تحليلها تفكيكيًا، فالأخلاق بهذا المعنى الليفيناسى لا مجال لجعلها متماسكة إلا بتركها تحمى نفسها من نفسها بتدنيس حميد محفوف بالمخاطر بالضرورة لنفـــسها بآخَرها الظاهر. وفى هذه الحالة سيقول ديريدا إن الأخلاق قابلة للانحـــراف فـــى جوهرها، وإن هذه القابلية للانحراف هى الشرط الإيجابى مـــن بـــين كـــل القـــيم "الإيجابية" (الخير والعدل وما إلى ذلك) التى تفرض الأخلاق علينا أن نسعى لها.

هذا التوكيد لقابلية الانحراف كحالة إيجابية لما كان يبـــدو أنـــه يعارضـــها (بحيث يكون الشرط الإيجابى للوعد مثلاً أنى قد لا أفى بوعـــدى دائمًـــا، فبـــدون

---

(١) انظر Violence et métaphysique, pp. 136 n1, 172, 191. وهذه الملاحظات لا ينبغى أن تؤخذ بمعنى أن مثل هذه الحسبة بسيطة وأننا نعلم فعلا ما العنف.

احتمال لازم كهذا لن يكون وعدى وعدًا أصلاً، بل متتالية سببية ضرورية[1]) لا يلزم المرء بالترحيب بالانحرافات الفعلية للقيم الأخلاقية. والقول بأن الشرط الإيجابى للأخلاق حنث افتتاحى - بنيوى - باليمين لا يعنى أنه ملزم أخلاقيًا من حينها بإثبات أفعال حقيقية للحنث باليمين. وإنتاج حالة احتمال هو جانب التحليل الذى يعجل بتأهيله باعتباره غيبيًا. إلا أن طابعه شبه الفائق معناه استحالة فصل الفائق عن الواقعى أو التجريبى[2]، ويترتب على ذلك عدم قدرتى على استخدام الجانب الفائق من التحليل فى إيجاد معرفة مسبقة بأى الحالات التجريبية، وأى الأحداث الطارئة تمثل أفعال انحراف أو فساد. والاحتمال الإيجابى اللازم للحنث باليمين يؤثر على الأفعال التجريبية للوعد أو القسَم مثلاً، ولكنه يترك الحكم الفردى فى كل مرة فيما يتعلق بالفساد الحقيقى لهذا الفعل أو ذاك. والتحليل شبه الفائق باعتباره شرطًا للأخلاق يفتح احتمال الحنث باليمين أو فساد الأخلاق. والاحتمال الضرورة للأسوأ شرط إيجابى للأفضل (المطلوب بصورة غير مشروطة). والاحتمال الضرورى لما يعتبره كانط شرًا متأصلاً شرط إيجابى للخير. والاستهلال اللا أخلاقى للأخلاق كما يسمى فى مقال "العنف والميتافيزيقا" يتمثل فى أن فرصة الأخلاق (أى احتمالها الضرورى باعتبارها غير لازمة[3]) تكمن فى

---

(١) مسألة "الاحتمال اللازم" هذه (أن الوعد لا يكون وعدًا إلا إذا كان ثم احتمال أن يُنقض) توحى بأن تمييز الوعد عن الخطر أصعب فى إدراكه مما يبدو لأول وهلة؛ وأول إشارة لهذا التفكير فى أعمال ديريدا نجدها فى Limited Inc. (Paris Galilée, 1990), pp. 141-2.

(٢) مسألة شبه الفائق (الفائق الملحق بمسألة شبه المنطقى)، والتى هى شبه غيبية بسبب هذا التعقيد فى مستويى التجريبى/الواقعى والفائق وردت بصورة حذرة فى أول أعمال ديريدا المنشورة، انظر "مقدمته" لأصل الهندسة عند هاسرل (ص١٦٨-١٦٩). وانظر محاولتنا صوغ هذا الوضع فى مقالنا بعنوان

Derridabase, in G. Bennington and J. Derrida, Jacques Derrida (Paris: Seuil, 1991), pp. 248-63.

(٣) انظر لجوء ديريدا الصريح لفكرة الفرصة فى سياق ليفيناس فى 'En ce moment meme ... (ص١٧٥) وبصورة أعم فى Mes chances ... الذى يخلق أخلاق "إعطاء الفرصة فرصتها".

ضيافتها لاحتمال أن الحدث التالى هو الأسوأ، وأن "نعم" الأولية التى تقولها للآخر أو الغريب[1] أو القادم[2] قد تكون دائمًا ترحيبًا بشىء أو بشخص سيعصف ببيتى وبترحيبى وبالعتبة التى أمد عليها التحية وعرض تقديم الطعام والشراب فى الإيماءة الأخلاقية الأولية وفقًا لقول ليفيناس. إذن فالأخلاق تعنى أنى أعلم سلفًا أن الأخلاق تقبل الفساد، ولكنى لا أعرف سلفًا متى تفسد. وأى علم فى هذا الجانب كما سبق أن رأينا يفرغ على الفور خصوصية الأخلاقى لصالح تطبيق إدارى أو بيروقراطى للقواعد الإدراكية.

يبدو أن هذا الموقف يخلق ما قد يسمى رأيًا حسميًا للأخلاق. فبدون الاختبار المسبق الملزم لما هو أخلاقى، والذى يطرحه ما يعرف بالشكلية الكانطية، وبدون الأمن الذى يوفره التفكير الأخلاقى الذى يسحق الأخلاق ويحيلها روح قوم بل قومًا،[3] يبدو حتميًا أن الأخلاق قد تصبح مسألة قرارات فردية تؤخذ فى مناسبات فردية. وكما هو الحال فى حسمية كارل شميت فى مجال النظرية السياسية، فقد يبدو أن هذا عرضة إيجاد فهم خاص لسيادة الفاعل متخذ القرار[4]. وليس من الصعب أن ندرك أن شكوك ديريدا فى إعطاء ليفيناس أولوية للآخر فى العلاقة

---

(١) انظر المقال الموجز "Nombre de oui" المهدى لميشيل دى سرتو، والذى يبدأ بجملة لا تقبل الترجمة oui à l''étranger.

(٢) شكل القادم يظهر فى Apories (Paris: Galilée, 1993) كاسم لعدم القدرة على التنبؤ بالحدث التالى.

(٣) هذا هو التوتر الذى يميز كتاب ألاسداير مكنتاير "تاريخ مختصر للأخلاق" Alasdair McIntyre, Short History of Ethics 2nd edn, London: Routledge, 1998. حيث يسعى مكنتاير لربط حقيقة الأخلاق بلحظة قبل فلسفية (هوميرية مثلا) ترتبط فيها الأحكام الأخلاقية بوظيفتها الاجتماعية، كما يضع كتابا مخصصا للبكاء على الأخلاق باعتباره تاريخ فقدان هذه الحقيقة (قبل) الأخلاقية. وقد نقول فى مقابل ذلك إن الأخلاق تبدأ بالطلاق الأولى بين الوظيفة والفعل، وإن هذه مجرد نسخة من الاستهلال قبل الأخلاقى للأخلاق.

(٤) يتناول ديريدا شميت بشكل مفصل فى Politique de l''amitié (Paris: Galilée, 1994). ويشير إلى ذلك فى Le mot d'accueil (ص٥٢، هامش ٢).

الأخلاقية بحطها من شأن الفاعل من مكانته الطوعية الكلاسيكية قد تجازف بالعودة إلى نوع من الذاتية دون عقيدة ذاتية تدعمها. وحينها يكون من الأهمية بمكان قول ديريدا إن منطق القرار الذى يستدعيه الوضع الذى أوجزناه هنا أقوى من موارد عقيدة الفاعل الكلاسيكية. فماذا يمكن أن يكون قرار ينشر إمكاناتى الذاتية إن لم يكن رفضًا لحدث الغيرية الذى تضفى عليه سمة الغلو باعتباره الشرط (اللا أخلاقى) للأخلاقى؟ ولو كان "القرار" يعنى التعبير عن إرادتى الفاعلة فلن يكون قرارًا على الإطلاق، بل مجرد تطبيق لاحتمالات ما على موقف ينشأ فى تحدٍ لما هو ممكن[١]. ويرى ديريدا أن مفهوم المسؤولية يتجاوز موارد مفهوم الذات الفاعلة إلى حد أن وظائف الذات باعتبارها مفهومًا توصد الطبيعية اللا متناهية للمسؤولية. وإذا بدا أن "دفاع" ديريدا عن هاسرل فى "العنف والميتافيزيقا" معرض لخطر إعادة أولية الذات إلى وضعها السابق فى مقابل رؤية ليفيناس الأكثر تهورًا، فإن "كلمة الترحيب" توضح ما أضفى عليه إيجاز النص السابق بعض الغموض: وإذا شئنا أن نتحدث بصورة واضحة عن القرارات والمسؤوليات فعلينا أن ندرك أنها تحدث من خلال الآخر، وأن حدوثها "فىّ" ينبئنا بشىء عن "الآخر فىّ" بحيث إننى بعد "مسلّمة" أخرى من الفكر التفكيكى فلا وجود لى إلا بقدر ما آوى (أرحب بـ) الآخر فىّ، ولكن بقدر ما أكون أنا فلابد أن أتقبل اختلاف "التراث" (متمثلاً على

---

(١) هنا أيضًا تنطوى الأخلاق على تجربة ما للمستحيل يسعد ديريدا بربطها بالتفكيكية. وهذا يتفق مع معنى الالتزام بالابتكار أو الإبداع. وللاطلاع على رؤية غير تفكيكية للصلة بين الإبداع والاستحالة انظر

Margaret Boden, The Creative Mind London: Weidenfeld and Nicolson, 1990.

ويبدو لى أن سايمون كريتشلى يسىء فهم منطق القرار بربطه باستخدام "مقرر" على جانبه الخاص من لغة التراث، وبإصراره على ضوء ذلك القرار على معارضة الواقعى أو الطارئ بما يمكن أن يفهمه حينئذ بأنه غيبية ديريدا

The Ethics of Deconstruction (Oxford: Blackwell, 1992), p. 43 and Chapter 5.

الأقل في اللغة التي أتكلمها، ولكني لم أختر أن أتكلمها[١] وتحت الاسم الذي سُميت به ولم أسم به نفسي[٢]). وهنا أيضًا نجد ديريدا ينافس ليفيناس:

«لو تتبعنا هذه النتائج بالحماس اللازم فلابد أن تؤدى بنا إلى تفكير آخر فى القرار المسؤول. ولا شك أن ليفيناس ما كـــان ليقولها هكذا، ولكن هل لنا ألا ندعى فى تلك الحالة (ديريـــدا يستشهد بليفيناس بما معناه: "ليس أنا الذى يمكن أن يقول نعم، بل الآخر") أن القرار والمسؤولية يعودان للآخر دائمًا وبـــدون تبرئتى؟ وعودهما إلى الآخر من الآخر، فهل هو الآخر فىّ؟ هل هو قرار أو مبادرة ظلت "لى" خالصة وببساطة وفى توافق مـــع الضرورة التى تتطلبها فى أقوى مواريث الأخلاق والفلسفة أن القرار سيكون دائمًا قرارى، قرار من يمكن له أن يقول "أنـــا" وبحرية؟ هل ما يعود إلىّ بهذه الصورة يظل قرارًا؟ هـــل للمـــرء الحق فى أن يطلق مسمى "قرار" على حركة مستقلة تمامًا، سواء أكانت حركة ترحيب وضيافة لا تنبع إلا منى وتنشر احتمالات ذاتية كانت لى؟ أليس هناك ما يبرر لنا أن نرى فى ذلك ظهـــور ذاتية أنوية والانتشار التلقائى للمفاعيل أو الاحتمالات الخاصة بذات ما»

(ص٥٢-٥٣)

(١) انظر تناول ديريدا لهذه التيمة فيما كتب عن جويس (ولا سيما
'Ulysse gramophone' in Ulysse gramophone, deux mots pour Joyce (Paris: Galilée, 1987)
وتيمة الآخر فىّ نشأت فى كتابات ديريدا عن فرويد، انظر
Mal d'archive (Paris: Galilée, 1995), pp. 124-5.

(٢) انظر 'La guerre des noms propres', in De la grammatologie, pp. 157-73.

وإضفاء ديريدا الطابع الراديكالي على فكر ليفيناس ينشأ بصورة لا تزيد عن فض قاس لمفهوم الغيرية أبرزه ليفيناس باعتباره اللحظة الأساسية للأخلاقي. وهذه الراديكالية قد تبدو دومًا كأنها العكس، خفض راديكالية فكر ليفيناس، بقدر ما تبدو كأنها تعارض إضفاء ليفيناس المطلقية على الآخر، ولدرجة جعل الآخر أقل آخرية مما هو عليه لدى ليفيناس. ولكن في هذا النطاق المتناقض علينا أن نحذر من مثل هذا المنطق الطولي: فتأويل ديريدا للغيرية باعتبارها دائمًا أقل من مطلقة يمثل في الحقيقة فكرًا في الآخر باعتباره أكثر من الآخر المطلق. هذا المنطق الذي يعتبر "الأقل أكثر" ينبع من رؤى ديريدا الأولى عن فكرة الاختلاف وشبه مفهوم الاختلاف الذي طرحته في موضع آخر يمكن اعتباره مسمى لعدم القابلية لإضفاء سمة المطلقية على الاختلاف[1]. والاختلاف هو ما ينقذ فكرًا عن الاختلاف من الجدل الهيجلي حول الاختلاف المطلق الذي يهبط إلى عدم اختلاف ووجود مطلق، أو قد يؤكد الاختلاف في عدم الاختلاف والوجود المطلق باعتباره منقذًا للحل الجدلي الذي يرى هيجل أنه ينبع حتمًا من حقيقة الاختلاف الكامنة افتراضًا في التعارض والتناقض. والفكرة القصوى للاختلاف باعتباره تناقضًا تؤدي في الحقيقة دائمًا إلى إعادة توكيد الوجود فيما وراء الاختلاف، في حين أن الفكرة الدنيا للاختلاف في هذا الجانب من التعارض والتناقض تطلق مفهومًا للاختلاف أكثر راديكالية وتعقيدًا لا تضاعف غائيًا أو جدليًا في وجود أكبر[2].

---

(١) انظر مقالنا

'Derrida', in A Companion to Continental Philosophy, ed. S. Critchley and W. Schroeder (Oxford: Blackwell, 1998), p. 553..

(٢) من الغريب أن ديريدا لم ينشر أي تحليل مفصل لهذه اللحظة في

The Greater Logic

الذي يستشهد به في

'Violence et Métaphysique

(ص٢٢٧) ولكنه يستدعيه بشكل نقدي في Positions (Paris: Minuit, 1972) (ص٥٩-٦١).

ونتيجة فكر الاختلاف أو الغيرية باعتباره غير مطلق فى السياق الراهن هو ما ينقذ ديريدا من محاولة ليفيناس تحديد موقع الأخلاقى بهذه الصورة باعتباره "الفلسفة الأولى" ضد علم الوجود، وأيضًا من التدين الأقصى واللجوء للرب باعتباره الكيان الحتمى للغيرية المطلقة، ومن ثم باعتباره حقيقة الوجه المفرد للآخر الذى تقوم عليه الأخلاق ويعطى معنى ويفترض أن ينقذنا من الضلال. إلا أنها فى الوقت نفسه وهذه سمة عامة للفكر التفكيكى تجعل من الصعب الحفاظ على الفروق الغيبية الموروثة بين علم الوجود والأخلاق والسياسة مثلاً. وإضفاء ديريدا الطابع الراديكالى على ليفيناس فى الجزء الأول من "كلمة ترحيب" يعقد الفرق بين علم الوجود والأخلاق[١]، ويواصل الجزء الثانى ليقترح أن ليفيناس لن يتمكن من الحفاظ على الفروق بين الأخلاق والسياسة ولو أن هذه الفروق ضرورية لفلسفته، على الأقل من الفقرة الافتتاحية من **Totality and Infinity**[٢].

ومقصد ديريدا مستقى من ما رأينا لتونا عن شخصية الطرف الثالث؛ فلو أن الطرف الثالث جعل العلاقة الأخلاقية ممكنة بإثارة تدنيس أصيل وضرورى لنقائها، ثم تبدأ السمة التعريفية للأخلاقى (الشكل الثنائى للمواجهة وإن كان غير متناسق) فى الضياع فى منظور تشابك العلاقات الناجم عن انفتاح الطرف الثالث بصورة عامة. وفى هذه الحالة قد نود أن نقول إننا فى نطاق السياسة بقدر ما نحن فى نطاق الأخلاق.

هذه التعددية المزعجة، بل بعثرة شخصية الآخر (والتى لجأ إليها ليفيناس ليؤمّن مبدأ شعور فى موقف ضلال مؤلم) تؤدى فى مقالات لاحقة لديريدا إلى

---

(١) هذا تأثير تحليل الأثر فى Grammatologie حيث إن اختيار هذا المصطلح باعثه استعماله لدى ليفيناس (ص١٠٢-١٠٣).

(٢) ص ix.

الصيغة المذهلة **tout autre est tout autre**[١]. هذه الصيغة التي ترجمهـــا ديفيـــد ويلز بعبارة "كل (شخص) آخر هو (شيء) آخر" تطرح في الوقت نفـــسه إفـــرادا يتعذر اختزاله وتعددية ما. ومن تحديات فكر ديريدا إدراك الأحادية والتعددية معًا، وهو تحدٍ يمكن تتبعه في أعماله الحديثة من خلال تناول تفرقـــة كيركجـــارد بـــين الأخلاقي والديني في "**Donner la mort**" ومن خلال محاولة إعادة التفكيـــر فـــي مفهوم الديمقراطية في **Politiques de l'amitié**. والمبدأ الذي لا يمكن التفكير بـــه في أحادية الآخر (مبدأ اختلافه) إلا في سياق التساوي المفترض للأحادية مع كـــل أحادية أخرى (مبدأ عدم اختلافه) سيشكل تحديات صعبة لفكرنا لمدة مـــن الـــزمن. وفي سياق "التفكيك والأخلاق" فإن هذا المبدأ هو الذي يضمن إمكانيـــة كـــل مـــن العلاقة "الأخلاقية" الأحادية دومًا وتشتتها الدائم في التعددية "السياسية".

---

(١) انظر
" Donner la mort", in L'Etique du don, ed. Jean-Michel Rabaté and Michael Wetzel (Paris: Metailié, 1992), pp. 79-108, Politiques de l'amitié, p. 259, and Mal d'archive, p. 123.

المصادر والمراجع

Bennington, Geoffrey (1991), 'Derridabase', in G. Bennington and J. Derrida, *Jacques Derrida* (Paris: Seuil) [trans. G. Bennington (University of Chicago Press, 1993)].

—— (1995), 'Lecture – de Georges Bataille', in *Georges Bataille – après tout*, ed. D. Hollier (Paris: Belin), pp. 11–34.

—— (1996), Genuine Gasché (perhaps)', *Imprimatur*, 1: 2–3, pp. 252–57.

—— (1998), 'Derrida', in S. Critchley and W. Schroeder (eds), *A Companion to Continental Philosophy* (Oxford: Blackwell), pp. 549–58.

—— 'Faire semblant' (forthcoming).

Bernasconi, Robert (1997), 'Justice without Ethics', in *Responsibilities of Deconstruction*, ed. J. Dronsfield and N. Midgley (*PLI – Warwick Journal of Philosophy*), vol. 6 (Summer 1997)), pp. 58–67.

Boden, Margaret (1990), *The Creative Mind* (London: Weidenfeld and Nicolson).

Critchley, Simon (1992), *The Ethics of Deconstruction* (Oxford: Blackwell).

—— (1997), 'The Ethics of Deconstruction: an Attempt at Self-Criticism', in *Responsibilities of Deconstruction* (*PLI – Warwick Journal of Philosophy*), vol. 6 (Summer 1997) pp. 87–102.

Derrida, Jacques (1961), 'Introduction', in E. Husserl, *L'Origine de la Géométrie* (Paris: PUF) [trans. John P. Leavey, Jr (Stony Brook, NY: Nicholas Hays, 1978)]

—— (1967a), *La voix et le phénomène* (Paris: PUF) [trans. D. Allison, *Speech and Phenomena* (Evanston, IL: Northwestern University Press, 1973)].

—— (1967b), *De la grammatologie* (Paris: Minuit) [trans. Gayatri Chakravorty Spivak (Baltimore, MD: The Johns Hopkins University Press, 1976)].

—— (1967c), *L'écriture et la différence* (Paris: Seuil) [trans. Alan Bass, *Writing and Difference* (Chicago, IL: University of Chicago Press, 1978)].

—— (1967d), 'Violence et métaphysique' [1964], in *L'écriture et la différence*, pp. 117–228 [trans. Alan Bass, *Writing and Difference* (Chicago, IL: University of Chicago Press, 1978)].

—— (1967e), 'Freud et la scéne de l'écriture', in *L'écriture et la différence*, pp. 293–340 [196–231].

—— (1972), *Positions* (Paris: Minuit) [trans. Alan Bass (Chicago, IL: University of Chicago Press, 1981)].

—— (1979), 'Spéculer – sur "Freud"', in *La Carte postale de Socrate à Freud et au-delà* (Paris: Aubier-Flammarion), pp. 277–437 (pp. 303–11) [trans. Alan Bass (Chicago, IL: Chicago University Press, 1987), pp. 257–409].

—— (1980), 'En ce moment même dans cet ouvrage me voici' (1980) in *Psyché – Inventions de l'autre*, pp. 159–202 [trans. Ruben Berezdevin, in R. Bernasconi and S. Critchley (eds), *Re-reading Lévinas* (Bloomington, IN: Indiana University Press, 1991), pp. 11–48].

—— (1983), 'Mes chances: Au rendez-vous de quelques stéréophonies épicuriennes' (*Tijdschrift voor Filosophie*, 45:1 pp. 3–40 [trans. I. Harvey and A. Ronell, in *Taking Chances: Derrida, Psychoanalysis and Literature*, ed. J. H. Smith and W. Kerrigan (Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press 1984), pp. 1–32].
—— (1986a), 'Admiration de Nelson Mandela, ou Les lois de la réflection', in *Psyché – Inventions de l'autre*, pp. 453–75 [trans. Mary Ann Caws and Isabelle Lorenz, in *For Nelson Mandela* (New York: Seaver Books, 1987), pp. 13–42].
—— (1986b), 'L'aphorisme a contretemps' in *Psyché – Inventions de l'autre*, pp. 519–33 [trans. Nicholas Royle in *Acts of Literature*, ed. D. Attridge (London: Routledge, 1992), pp. 414–33].
—— (1987a), 'Nombre de oui' in *Psyché*, pp. 639–50 [trans. B. Holmes, 'A Number of Yes', *Qui Parle*, vol. 2, no. 2 (1988), pp. 120–33].
—— (1990a), *Limited Inc.* (Paris: Galilée) [trans. J. Mehlman and S. Weber (Evanston, IL: Northwestern University Press, 1988)].
—— (1990b), *Du droit à la philosophie* (Paris: Galilée).
—— (1991), *L'autre cap* (Paris: Minuit) [trans. M. Naas and P. A. Brault, *The Other Heading* (Bloomington, IN: Indiana University Press, 1992)].
—— (1992), 'Donner la mort', in *L'Ethique du don*, ed. J.-M. Rabaté and M. Wetzel (Paris: Métailié), pp. 11–108 [trans. David Wills, *The Gift of Death* (Chicago, IL: University of Chicago Press, 1995)].
—— (1993a), *Passions: l'offrande oblique* (Paris: Galilée) [trans. David Wood, in *Derrida: A Critical Reader*, ed. D. Wood (Oxford: Blackwell, 1992), pp. 5–35].
—— (1993b), *Spectres de Marx* (Paris: Galilée) [trans. Peggy Kamuf, *Specters of Marx* (London: Routledge, 1994)].
—— (1993c), *Apories* (Paris: Galilée) [trans. T. Dutoit, *Aporias* (Stanford: Stanford University Press, 1995)].
—— (1994a), *Force de loi* (Paris: Galilée) [trans. Mary Quaintance, 'Force of Law: the "mystical foundation" of authority', with original French text in *Cardozo Law Review*, vol. 11, nos 5–6 (1990), pp. 920–1045].
—— (1994b), *Politiques de l'amitié* (Paris: Galilée) [trans. George Collins, *Politics of Friendship* (London: Verso, 1997)].
—— (1995), *Mal d'archive: une impression freudienne* (Paris: Galilée) [trans. Eric Prenowitz, *Archive Fever: A Freudian Impression* (Chicago, IL: University of Chicago Press, 1995)].
—— (1996), *Le Monolinguisme de l'autre* (Paris: Galilée).
—— (1997), 'Le mot d'accueil' (1996), in *Adieu: à Emmanuel Lévinas* (Paris: Galilée), pp. 37–211.
—— (1987b), 'Ulysse gramophone: l'ouï-dire de Joyce' in *Ulysse gramophone, deux mots pour Joyce* (Paris: Galilée) [trans. Tina Kendall, 'Ulysses Gramophone: Hear Say Yes in Joyce', in *Acts of Literature*, ed. Derek Attridge (London: Routledge, 1992), pp. 256–309].
Derrida, Jacques and Alexander Garcia Düttmann (1997), 'Perhaps or Maybe', in *Responsibilities of Deconstruction*, ed. J. Dronsfield and N. Midgley (*PLI – Warwick Journal of Philosophy*), vol. 6 (Summer 1997)), pp. 1–18.
Gasché, R. (1994), *Inventions of Difference* (Cambridge, MA: Harvard University Press).

Kant, Immanuel (1997), *Critique of Practical Reason*, trans. Mary Gregor (Cambridge: Cambridge University Press).
Lévinas, Emmanuel (1961), *Totalité et infini: essai sur l'extériorité* (The Hague: Martinus Nijhoff) [trans. Alphonso Lingis, *Totality and Infinity* (Pittsburgh, PA: Duquesne University Press, 1969)].
—— (1972), 'La signification et le sens', in *Humanisme de l'autre homme* (Fata Morgana; rpt Le Livre de Poche, 1987) [trans. Alphonso Lingis as 'Meaning and Sense', in *Collected Philosophical Papers* (Dordrecht: Martinus Nijhoff, 1987)].
—— (1974), *Autrement qu'être, ou au-delà de l'essence* (The Hague: Martinus Nijhoff) [trans. Alphonso Lingis, *Otherwise than Being, or Beyond Essence* (The Hague: Martinus Nijhoff, 1981)].
MacIntyre, Alasdair (1998), *A Short History of Ethics*, 2nd edn (London: Routledge).
Miller, J. Hillis (1987), *The Ethics of Reading* (New York: Columbia University Press).

٥

التفكيكية والحركة النسائية

دايان إيلام

الحركة النسائية مرة أخرى؟ هناك حديث الآن عن أن الحركة النسائية شيء عفا عليه الزمن، شيء يودع علنًا تنتمى إلى المنحرف تاريخيًا والمهووس أكاديميًا. فالسياسة تقدمت والعواطف شحبت والحركة النسائية فى ذمة التاريخ. والحركة النسائية التى تعد غير ذات صلة فى نظر الأجيال الجديدة من النساء يقول البعض إن عليها علامة بوصفها المتمرد الذى ستُترك قضاياه فى زوايا القرن الماضى.

هذه الآراء ناجمة عن نجاح الحركة النسائية. فالحقيقة أن الحركة النسائية وجهت الانتباه لصور الظلم والتمييز فى مكان العمل وفى البيت، وطالبت بالتغيير والعدل بين الجنسين، وجعلت المرأة موضوع دراسة وبحث وأصلحت استبعاد المرأة عن العمل والعمل حول المرأة فى مجالات عديدة. وأدت إلى إعادة النظر فى النوع والهوية الجنسية، وأمدت المرأة بفرص لم تتح لها من قبل. وبذلك تبدأ الحركة النسائية فى اتخاذ شكل قصة نجاح سياسى وفكرى خالدة، أو ثورة يفاخر من شاركوا فيها بحق. وبعد كل هذا الفضل ما الذى تبقى للنظرية النسائية لكى تعمله؟ الحركة النسائية مرة أخرى؟ سبق أن عشتُها وقمتُ بذلك كله.

الشيء نفسه يمكن أن يقال عن ربط الحركة النسائية بالتفكيكية. وأنا عن نفسي سبق أن عشتها وعملتُ ذلك كله أيضًا. لكن معايشتها والمشاركة فيها لا يستبعد احتمال الحاجة لعمل "ذلك" مرة أخرى بشكل مختلف. ولو علمتنا التفكيكية شيئا فهو الشك في مثل هذه الدعاوى الإجمالية باسم أى برنامج سياسى. فنجاح الحركة النسائية لم يكتمل بالصورة التى صورتُ وكما يود غيرى أن يظنوا. ومسألة أن الحركة النسائية لها تاريخ الآن لا تعنى أن الحركة النسائية بلغت منتهاها وعملت ما بوسعها، وبالتالى خرجت من الساحة السياسية معلنة أنها حققت انتصارًا بسيطًا أو هزيمة. وبعد أن تحققت أهدافها الأولى اختفت تلك الأهداف إلى حد كبير، بل إن بعض هذه الأهداف كان أشبه بسراب سياسى وكلامى – ومن أمثلة ذلك استمرار النظام الذكورى العالمى الظالم الذى يضم فى عضويته الرجال دون تمييز. ولكن بمرور السنين وبتحقيق انتصار جزئى على الأقل فى المعارك الأولى تعقدت أولويات الحركة النسائية، ولم يعد من السهل التعبير عن تساؤلاتها والإجابة عنها.

والمصطلحات التى تعبر بها الحركة النسائية عن نفسها حاليًا تميل نحو التفكيكية إلى حد بعيد. وتواصل الحركة النسائية حياتها خلل توتر تفكيكى بين المحافظة والتغيير؛ فتحافظ على المواريث النسائية بينما تخلق فى الوقت نفسه فروقًا نسائية[١]. بعبارة أخرى تواصل الحركة النسائية فعاليتها لا لكونها مجموعة مقننة من الأحكام أو المواقف أو المنابر، أو مجموعة من أدوات التقنين التى تحتاج لرقابة دائمة، بل لأن تكرارها أيضًا يفرز مراجعات ويمتاز بمقاومة تفكيكية لتوافقها مع ذاتها. فهو تكرار يفضى إلى اختلاف. اختراع لا يتسم بأصالة خالصة. الحركة النسائية مرة أخرى بشكل مختلف.

(١) يمكننى بالطبع أن أقول أيضًا إن التفكيكية تحيا خلل الحركة النسائية.

والحركة النسائية مرة أخرى بشكل مختلف هنا أيضًا. وبدلاً من أن أواصل التفكير بهذه الصورة العامة سأتحول ببؤرة تركيزى إلى دراسة حالة، ما يتيح الفرصة للدقة فى تناول توصيف تفكيكى للنظرية النسائية وتوصيف نسائى للتفكيكية. وسنتناول فيما يلى العمل الذى أنتجته الفنانة البصرية جنى هولتسر فى السنوات العشرين الماضية.

أبدت هولتسر منذ سبعينيات القرن العشرين على الأقل اهتمامًا خاصًا باللغة والتكرار. ويتركز عملها فى الحركة النسائية أحيانًا وليس دائمًا. وهو ينطوى على حافز تفكيكى وإن لم تستخدم هى المصطلح. واختيارى هولتسر ليس لأن قائمة أولوياتها نسائية بشكل حصرى أو لأن فنها تصقله ملاحظات عن التفكيكية. فالحقيقة أن أعمال هولتسر تنطوى على طيف عريض من القضايا المتضاربة أحيانًا، وتذكّر بأنه لا التفكيكية ولا الحركة النسائية تعمل بمعزل عن مجموعة من الاهتمامات السياسية والأخلاقية والمعرفية والجمالية الأخرى. وأظن أن ما يضفى على هولتسر كل هذه الأهمية فى سياق التفكيكية والحركة النسائية أن تجريبياتها الجمالية تفتح آفاقًا للسياسة النسائية وتثير الاهتمام بالحديث عن العدل. ففى صور هولتسر نرى التفكيكية والحركة النسائية تعملان؛ نرى جزئيا على الأقل ما يمكن لهذه الصور أن تحققه، وما يُنتظر منها أن تعمله.

من باب التعريف السريع يمكن أن نقول عن فن هولتسر إنه قائم على اللغة: فهى تكتب عبارات ثم تعرضها دون اسم عليها فى مواقع عديدة مستعينة بمواد شتى. وفى حين ظهرت أعمالها أول مرة فى أواخر السبعينيات كملصقات صغيرة فى شوارع مدينة نيويورك فربما اشتهرت هولتسر بالشعارات التى توضع على إعلانات النيون الضخمة ولافتات الإعلانات والفراغات المرتبطة بالإعلانات أكثر

منها بالفن الهادف. وظهر أول عروضها الإلكترونية فى سنة ١٩٨٢ فـــى ميـــدان تايمز بمدينة نيويورك، حيث برمجت لوحتها اللونية البالغ مساحتها ثمانمئـــة قـــدم مربع لعرض عبارات من قبيل «الملكية الخاصة تحفز الجريمة»، «أقدم مخاوفـــك أسوأها»، «عليك أن تتصرف دون تمييز جنسى»، «التعذيب وحـــشية». وأعقبـــت ذلك إعلانات نيون ضخمة أخرى عديدة ومنها اللافتة الإلكترونية «لاس فيجـــاس، نيفادا» فى سنة ١٩٨٦. ويعود الفضل لهولتسر فى أن لافتة "قصر قيـــصر" التـــى كانت تهدى النزلاء عادةً لقاعة اللهو تذكر مشاهديها حاليًا بأن «ضعف الشخـــصية قد يكون فاجعًا»، فى حين أن نطاق استرداد الأمتعة بالمطار المحلى يحيى الـــرواد بتدوير رسائل لهولتسر بجوار حقائب السفر ومنها «المال يخلق الذوق».

ومع ذلك فهولتسر لا تترك التقنية الإلكترونية تحد من فرصها فى العـــرض وكل مناقشة لأعمالها تشمل وصفًا لمختلف المناهج التى تتبـــع. وتـــردد هولتـــسر عباراتها مرارًا وتكرارًا وتعمل فى عديد من الوسائط تتراوح بين الورق والحبـــر والرخام المنحوت، بين مواد الشبكة العالمية الافتراضية وحنايا البـــشرة والعظـــام البشرية. وقد تعرض فنها على قمصان رخيصة وقلانس وملصقات، كما تعرضـــه فى صحف وصور حافظة للشاشات ومعارض فنية ومتاحف وأفلام قصيرة علـــى قناة إم تى فى وأديرة سابقة. ولعل ما يجمع بين كل هذه الصور تفضيل هولتـــسر لها أن تكون ملكية عامة؛ ففلسفتها «كلما زاد عديد مـــن يتـــرددون عليهـــا كـــان أفضل»[١]. وروادها لا ينقطعون. وعلى عكس اللوحات الثمينة التى يرسم أمامهـــا أمناء المتاحف خطوطًا على الأرض لا ينبغى للزوار أن يتجاوزوها نجد أن صور هولتسر مصممة فى معظمها لكى تُلمس وتُرتدى ويجلَس عليها، بل للمشى عليهـــا

---

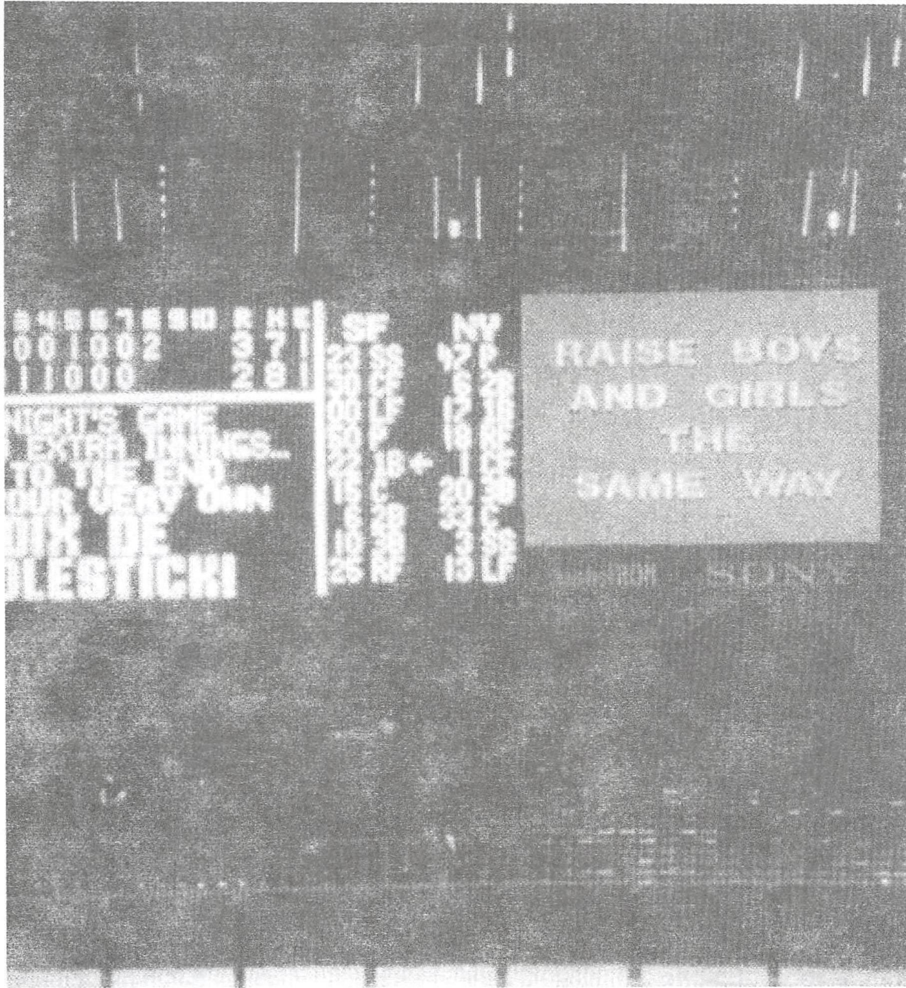
(1) Holzer in Kämmerling, 1996, p. 121.

في حالة بلاطات الرخام المنقوش على الأرضيات. فليس فنها شيئًا نبقيه على مسافة منا بقدر ما هو شيء نسكنه.

لطالما كان الاقتصاد المنزلي على جدول أعمال الحركة النسائية، ولكني أود أن ألقي نظرة عن كثب على مثال ذي مضمون نسائي من سلسلة "مأثورات" هولتسر حتى أوضح أن لأعمالها صلة بالتفكيكية والحركة النسائية. تتألف "المأثورات" من سلسلة من مئتين وخمسين عبارة كل منها في سطر واحد ودونت بين ١٩٧٧ و١٩٧٩، وظهرت مختارات منها في سياقات وصيغ مختلفة عدة، منها موقع على الشبكة يسمح لكل من يدخله بإضافة قول مأثور من عنده[١]. والمثال المحدد الذي يدور بخلدي لوحة أهداف ضوئية عملاقة أقيمت في سنة ١٩٨٧ في إستاد "كاندل ستيك بارك" للبيسبول في أثناء مباراة بين الفريق المحلي – "سان فرانسيسكو جاينتس" – وفريق "نيويورك متس". وبينما كانت المباراة تجري واللوحة تعرض شريطها المعتاد بالإحصاءات كانت تومض أيضًا بأحرف ذهبية عملاقة على خلفية يتبادل فيها اللونان الوردي والأزرق عبارة «ربوا أبناءكم وبناتكم بطريقة واحدة» (انظر الشكل ١). وكانت هولتسر اتفقت مع "آرتسبايس" في سان فرانسيسكو على وضع بعض "المأثورات" على لوحات مباريات رياضة أمريكا الأثيرة، ولكن ما الذي كانت تسعى إليه في الحقيقة.

---

(١) النسخة ذات السطر الواحد من "المسلمات" موجودة منذ ١٩٩٥، وتضم حسب قول هولتسر حوالي عشرة آلاف إضافة إلى الأربع والخمسين والمئتين الأولى (Holzer in Simon, 1998, p. 38). ويمكن رؤيتها على http://adaweb.com/cgi-bin/jfsjr/truism.



شكل (١)

«ربوا أبناءكم وبناتكم بطريقة واحدة» من "المسلّمات"، لوحـة نيـون سونى عملاقة يبلغ حجمها ٢٤×٣٢ قدمًا؛ أقامتها شـركة Artspace فى متنزه كاندلستيك بسان فرانسيسكو (١٩٨٧).

على السطح تبدو هذه العبارة قولاً نسائيًا أساسيًا عن المساواة على غرار كتابات ميرى وولستونكرافت عن تكافؤ فرص التعليم للبنات. في الوقت نفسه فالصور ذات اللونين تلفتنا إلى الثوابت الثقافية الخاصة بالاختلاف بين الجنسين، والتى تبدأ حتى قبل الولادة: اللون الوردى يرمز للبنات فى حين أن اللون الأزرق دائمًا يرمز للبنين. وبعرض عبارة كهذه فى سياق مباراة بيسبول احترافية فإن قول هولتسر المأثور يستدعى تعليقًا ساخرًا على واقع اللعبة. فالنساء لا يلعبن البيسبول الاحترافية فى مباريات الاتحاد القومى، والبنات يجدن صعوبة فى تأكيد حقوقهن فى لعب الكرة فى "الاتحاد المحلى"، وهو المستوى المنظم لرياضة الناشئين. يبدو واضحًا إذن أن الولد والبنت لا يربيان بطريقة واحدة؛ ولا تتوقف الثوابت الثقافية الخاصة بالاختلاف بين الجنسين على الترميز اللونى لمتعلقات الأطفال. وقد نرسل عبارة هولتسر أيضًا فى اتجاه كل من سونى التى صنعت اللوحة الضوئية، وكوكاكولا التى تضع شعارها اللوحة الإعلانية. فهل سياساتهما وممارساتهما المشتركة تعمل على المساواة بين الجنسين؟ هل تنشئة الولد والبنت بطريقة واحدة هى الشىء الحقيقى ويعادل إنتاج الإلكترونيات المتطورة؟

مثل هذا الالتزام بنواتج الاختلاف بين الجنسين يعرّف معنى الحركة النسائية جزئيًا. إلا أن هذا الالتزام لا يخلو من تعقيدات، كما أن القول المأثور قادر على طرح تساؤلات أصعب. فما معنى تنشئة الولد والبنت بطريقة واحدة؟ وكيف يتسنى تحقيقها؟ وما الاختلافات أو السياقات الثقافية المطلوبة كأطر للأجوبة؟ وهل تنشئة الولد والبنت بطريقة واحدة مطلوبة دائمًا؟ وهل ينبغى الاستغناء تمامًا عن الاختلاف بين الجنسين فى إيجاد مجتمع لا اختلاف فيه بين الجنسين، أم لابد من وجود اختلاف بين الجنسين لا ينطوى أيضًا على تراتبية نوعية؟ ومن الذى يضطلع بمسؤولية تنشئة الولد والبنت بطريقة واحدة؟ تنشئة الأطفال مسؤولية المرأة فى الغالب. وكيف وأين

تتداخل مختلف أنماط السياسات النسائية لضمان تنشئة الولد والبنت بطريقة واحدة؟ بل هل نريد فعلاً أن نبقى على التفكير الثنائي وراء التقسيم إلى أولاد وبنات؟ وهل التمييز بينهما ممكن دائمًا؟ وإذا كان الشاهد الطبى شيئًا يُهتدى به فإن التمييز بين الجنسين ليس أمرًا بسيطًا بالضرورة كما هو شائع عنه(١).

كل هذا قد يبدو بعيدًا كل البعد عما كان يحدث في الملعب تلك الليلة بين لاعبى الفريقين. فالإستاد لم يبع تذاكره لحشد من مشجعى الحركة النسائية والتفكيكية. ولم يملأ الناس متنزه "كاندل ستيك" لمشاهدة الفن؛ فهذه لم تكن أمورًا مدرجة في البرنامج الرسمى. لكن هذا جزء من النقطة المقصودة. ففن هولتسر الإلكترونى يحاول أن يرسم وسط جموع حاشدة يفاجئها برسائل غير متوقعة على أمل أن يتوقف المشاهدون ليفكروا ولو للحظات فيما قرأوا لتوهم.

إن جوهر أعمال هولتسر دفع الناس للتفكير، وطرح التساؤلات حول أمور لم تطرأ لهم على بال من قبل. وهناك كثير مما قد ينتج عن هذه السطور البسيطة في ظاهرها؛ فقد يسترجعها النظارة كلما شاءوا في أعقاب تساؤلات كتلك التى طرحت في قراءتى. وقد لا يَنتج. فالمجازفة التى تجازف بها هولتسر أن الأقوال المأثورة لا تلقَى اهتمامًا، بل تشكل مجرد إضافة للصخب الأبيض من المعلومات التافهة التى يتخلص المشاهدون منها يوميًا. ومع ذلك فهى تذهلنى باعتبارها مجازفة تستحق في عصر يتجه فيه الخطاب العام نحو البرامج الحوارية الاعترافية والصحافة الشعبية. ففن هولتسر سهل المنال ويدعو للتفكير في حين أنه في الوقت نفسه لا يدعى طرح صيغة شديدة التبسيط لأسلوب عمل اللغة والتواصل. وهنا نجد

---

(١) لمناقشة مستفيضة لهذا الموضوع انظر
Suzanne J. Kessler. 'The Medical Construction of Gender: Case Management of Intersexed Infants'.Signs. 16: 1 (1990). pp. 3-26.

إيماءة تفكيكية ضمنية تبين أن التواصل لازم ولكنه ليس شفافًا؛ وللغة معنى لكن هذا المعنى غير محدد بشكل مطلق. وتطلب منا هولتسر فى الحقيقة أن نفكر فى الطبيعة المعقدة لفعل كلامى، الصلة بين النص والسياق، بين المرسل والمتلقى[١].

تبدو رسائلها كأنها آتية من اللا مكان؛ بلا توقيع، بلا سند، وليس ثم مصدر واحد يمكن للمشاهد أن يلجأ إليه للتعرف على المغزى أو الشرعية. ما من صوت رسمى يحدد السياق المباشر. فعبارة «ربوا أبناءكم وبناتكم بطريقة واحدة» ليست موقعة باسم فنان أو ناشط نسائى أو أحد أنصار التفكيكية أو «الاتحاد العام لمحترفى البيسبول». وحتى الافتراضات التى تعمل فى ظلها الشعارات الإعلانية – أن الشركة منتجة السلعة هى صاحبة الادعاء – تتهاوى هنا؛ فليس ثمة سلعة محددة ولا شركة بعينها وراء رسائل النيون. والمشاهد متروك لأدواته الخاصة لكى يوجد سياقًا يدرك فيه معنى الرسالة ويفكر فى مسألتى الشرعية والسند.

لكن إصرار هولتسر على غفلية أعمالها هو فى حد ذاته وإلى حد ما أمر مقصود من المبدع وله نتائج مهمة بالنسبة للنظرية النسائية. فرأت هولتسر أنها لو جعلت «أعمالها مجهولة الجنس وغفلاً من الاسم ... فإنها لن تتعرض للرفض باعتبارها نتاج امرأة أو فرد»[٢]. وفى مثال «ربوا أبناءكم وبناتكم بطريقة واحدة» قد يكون التأثير مثمرًا بقدر ما يمكن قراءة رسالة نسائية وتدبرها لأنها خلو من توقيع امرأة أو ناشط نسائى، ولو أن تحرير اللغة من قيود التوقيع لا يحرر القارئ

---

(١) أى إن أعمال هولتسر لا تطرح تعليلاً ذرائعيًا للغة، حيث إن اللغة لا تزيد عن أداة يستعين بها الفاعل لنقل المعنى لفواعل غيره. و"الأقوال المأثورة" لا يوجد خطًا غير منقطع من التواصل بين المرسل والمتلقى، أو فعلاً دالاً يبدو كتصوير إيضاحى من "منهاج فى علم اللغة العام" لسوسور.

2 Holzer in Auping, 1992, p. 79 وتواصل هولتسر لتقول إن جزءًا من جاذبية عدم توقيع أعمالها يتعلق بأن اهتماماتها لا تقتصر على ما يعرف بـ "شؤون المرأة". وبيقائها غفلاً تتمكن من تفادى فخ توقع عدم تركيز المرأة إلا على ما يخص المرأة

تلقائيًا من الصور النمطية عن الهوية الجنسية. وافتراض المشاهد أن المرجع وراء عبارات هولتسر مذكر، وأن نتاج المرأة يُرفض دون تردد قد يكونان النتيجتين المرفوضتين لعدم تنشئة الأولاد والبنات بطريقة واحدة.

والغفلية فى الحقيقة ليست دائمًا مرادفًا لحرية التأويل، وقد تمثل غطاء سياسيًا وملاذًا من المسؤولية بما فى ذلك الفعل الذى تنتجه الكلمات، الفعل الذى يمثل منطق الكلمات نفسها. إلا أن اللجوء للغفلية بغرض التشكيك فى طبيعة التواصل، تفكيك فعل التواصل، ليس بالضرورة تنصلاً من المسؤولية. فبينما قد يبدو اختيار القول المأثور غفلاً فى بعض السياقات فإن الأقوال المأثورة موقعة بقدر ما تعتبرها هولتسر "من أعمالها" وتتحمل المسؤولية السياسية المترتبة على فعل التوقيع. والأدق هو الظن بأن توقيع هولتسر فى سياقات بعينها مكتوب بحبر سرى.

هذا الإمضاء الخفى المفترض هو الذى تُلقى عليه المسؤولية عن النص نفسه بل عن سياقه أيضًا، وعن التغيير المستمر لسياقه. وهولتسر دائمة الحرص على تكرار كتاباتها وعلى إدراك مختلف التفاعلات بين النص والسياق. فتوقع أعمالها من خلال فعل اختيار سياق بعينه تضع فيه نصها. ويفسر المشاهد العبارات بشكل مختلف فى السياقات المختلفة ويأول السياقات بشكل مختلف حين تظهر فيها الكلمات. وبينما تعتمد أعمال هولتسر على خصوصية المكان فإن الأماكن نفسها تكاد تكون لا متناهية، ومختلفة بشكل لا متناه. وبربط التكرار بالاختلاف تحدث ما يسميه ديريدا "قابلية تكرار" الكتابة وتطبق أحد تعريفاته التفكيكية: «العمل على أخذ هذا السياق اللا متناهى فى الحسبان وتوجيه أقصى انتباه ممكن للسياق، وبالتالى لحركة دائبة من تغيير السياق»[1].

---

(1) Derrida. 1988. p. 136.
تناول ديريدا لقابلية التكراريطالعنا فى مقاله "سياق حدث التوقيع" (١٩٨٨). واهتمام هولتسر بالتكرار يقارن أيضًا بـ "الفن الشعبى" الأمريكى والسلف القانع. للمزيد عن التكرار والقناعة بالقليل والفن الشعبى الأمريكى، انظر
Hal Foster. The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century (Cambridge, MA: MIT Press. 1996. pp. 60-69.

وعبارات هولتسر تأبى الزوال، ما يعزى فى جزء منه لاستحالة اليقين بأنها تنقل ما تقول إنها تنقله. وما من ضمان بأن الأقوال أفعال أيضا، وأنه بقول عبارة «ربوا أبناءكم وبناتكم بطريقة واحدة» سيُنشأ الأولاد والبنات بطريقة واحدة أو أننا سنعرف حتى معنى ذلك. وقد أكرر نفسى بقولى إنه ما من ضمان لأن أحدًا سيستجيب للنص أصلاً. فقد لا يقرأ المشاهد العبارة ناهيك عن تقويمه صحتها أو إقدامه على أى فعل نتيجة لأى تفسير لها. «اللامبالاة المصطنعة أو الحقيقية سلاح شخصى فعال». هناك شىء يظل عالقًا لا يتم، والتكرار هو احتمال جعل هذا الشىء يحدث، يحدث مرة أخرى بصورة مختلفة.

ونعود إلى مثالنا ونفكر فى ثلاثة سياقات لعبارة «ربوا أبناءكم وبناتكم بطريقة واحدة». وردت أول مرة فى أواخر السبعينيات، ثم ظهرت مرة أخرى فى أواخر الثمانينيات على لوحة إعلانات مباراة بيسبول بسان فرانسيسكو. وفى أواخر التسعينيات تظهر فجأة من جديد وفى هذه المرة باعتبارها جزءًا من موقع الأقوال المأثورة ومطلية على أغطية محركات عربات الأجرة[١]. وسائط متباينة وبلدان شتى وعقود زمنية مختلفة، ونرجو أن تكون لحظات مختلفة فى الحركة النسائية. لكن الرسالة تستمر فى فعاليتها؛ فقوة النص والسياق لم تضعف. إنها تكرار لازم باسم الحركة النسائية.

نظرًا للطبيعة السريعة الزوال لوسائطها فقد يبدو التكرار لازمًا بالنسبة لهولتسر لكى تُبقى على أعمالها فى الأماكن العامة، ولكنها ليست دخيلة أيضًا على مؤسسة الفن، حيث تواصل أيضًا تكرار نفسها. وقد تحتفظ هولتسر بشهرتها على

---

(١) طليت أغطية عربات الأجرة البيضاء بنص داكن كجزء من مشروعها Biennale di Firenze: 'il Tempo e la Moda' لسنة ١٩٩٦.

لوحات الإعلانات والقمصان وأغطية محركات عربات الأجرة حول العالم، لكن هذا لا يقصيها عن المتاحف والمعارض الفنية. فمن ناحية قد تبدو مؤسسات الفن التقليدى نوعًا مختلفًا تمامًا من السياقات – العالم المقبول للثقافة الرفيعة بجمهورها المحدود والتزامها العام الأقل بالحركة النسائية؛ ولكن من ناحية أخرى تستعين هولتسر بالمتاحف والمعارض الفنية قدر استعانتها بميدان تايمز أو أحزمة نقل حقائب السفر بمطار لاس فيجاس. وإعلانات النيون تظهر بشكل واضح فى كليهما؛ والمقاعد المستخدمة كمنشآت فى المتنزهات العامة موجودة أيضًا فى المتاحف. والرسائل على جدران المعارض الفنية هى نفسها التى تظهر فى إستادات البيسبول. فالنصوص النسائية تعرض بإضاءة جيدة وفى الهواء الطلق.

ويظل تحويل هولتسر لمتحف سولومن جاجنهايم فى نيويورك فى عامى ١٩٨٩-١٩٩٠ مثالاً واضحًا على هذه الجوانب من تجربتها. فتعاملت مع الدرابزين الأبيض لسلم رايت اللولبى المركزى كما لو كان لوحة عريضة وأقامت عليه لوحة نيون لعرض مختارات من نصوصها[١]. ووضعت مقاعد حجرية نقشت عليها نصوص التى وردت فى "البقاء" (**Survival**) فى دائرة على أرضية القاعة المستديرة لتضاف إلى جماليات المكان وللجلوس عليها لمشاهدة عروض النيون الدائرية. وأقيم معرض آخر بالطابق العلوى وضم مزيدًا من المقاعد نقشت هذه المرة بنصوص من سلسلة "العيش" (**Living**) ورتبت فى صفوف. وبدلاً من معاملة فراغات الفن الراقى والحياة اليومية كنطاقين منفصلين ساعد تغيير هولتسر للسياق على جعلهما كتلة متصلة أو فى حوار بينهما. وهى تميز الفراغات بجعل كل منها

(١) كانت هولتسر أول من استغل هذا الفراغ. وجاء كل من دان فلافين ولوثر باومجارتن فيما بعد وحذيا حذوها. فوضع فلافين لوحة النيون فى المنطقة الوسطى فى اعادة افتتاح جاجنهايم الكبير فى سنة ١٩٩٢، وفى ١٩٩٣ طلتيا باومجارتن بأسماء الجمعيات المحلية فى الأمريكتين (اختراع أمريكا). وتشير هولتسر إلى الدرابزين باعتباره "لوحة عريضة" فى والدمان (١٩٧٧، ص٣٥).

أقل تميزًا عن غيره. وهى فى الواقع حركة تفكيكية تهدف لتغيير الطريقـة التـى تسكُن بها فراغ المتحف ونطاق أحزمة حقائب السفر فى المطار.

والمادة المكتوبة التى تستعين بها هولتسر فى المتحف والمعـرض لا تقـل تنوعًا عن سائر عروضها العامة؛ ويمس بعضها القـضايا النـسائية وبعـضها لا يمسها. ومع ذلك فما تنطوى عليه بالنسبة للحركة النسائية يتجاوز فحوى النصوص نفسها. فالنساء صاحبات العروض فى المتاحف والمعارض الكبرى لازلن قلـيلات ومتباعدات كما أكدت "فتيات حرب الشوارع" على مر السنين[1]. ورؤية هولتـسر ليست مجرد رمزية عابرة وتمثل خطوة إيجابية فى اتجاه سياسة مساواة المرأة فى عالم الفن. وإن دلت السنوات العشر الأخيرة فالحركة النسائية لديها من الأسباب ما يجعلها متفائلة بأن أعمال هولتسر ستواصل تلقى ما تستحق مـن اهتمـام. فبعيـد عرض جاجنهايم بنيويورك فى سنة ١٩٩٠ أصبحت هولتسر أول امـرأة تختـار لتمثيل الولايات المتحدة فى بينالى البندقية[2]. وفى حين غمرت أعمالهـا البندقيـة وكما فعلت فى لاس فيجاس نالت جائزة "الأسد الذهبى" القيمة لأفضل سرادق.

مع ذلك فما من توكيد على أن هولتسر دخلت عالم الفن لتبقى أفـضل مـن قرار تخصيص مساحة دائمة لها فى متحف جاجنهايم بلباو الجديد الـذى صـممه فرانك جيرى. ويتألف إسهام هولتسر من نصب ثابـت فـى معـرض بالطـابق الأرضى، إلى جانب خطط بإقامة عرض نيون على ضفى نهر نرفيون الذى يجرى بحذو المتحف. وفى داخل المتحف وخارجه أصبح فن هولتسر جزءًا مـن البنـاء الثابت، وفى الوقت نفسه فجدران المكان لا تسعه. وهـو عرفـان مـن المتحـف باعتباره فراغًا للثقافة، وفى الوقت نفسه اعتراف بأنه يشكك فى حدود ذلك الفراغ.

---

(١) للاطلاع على أمثلة على ما أنتجته "فتيات حرب الشوارع" (Guerrilla Girls) انظر
Guerrilla Girls. Confessions of the Guerrilla Girls (New York: Harper Perennial. 1995
أو زر موقعهن http://www. Guerrillagirls.com.

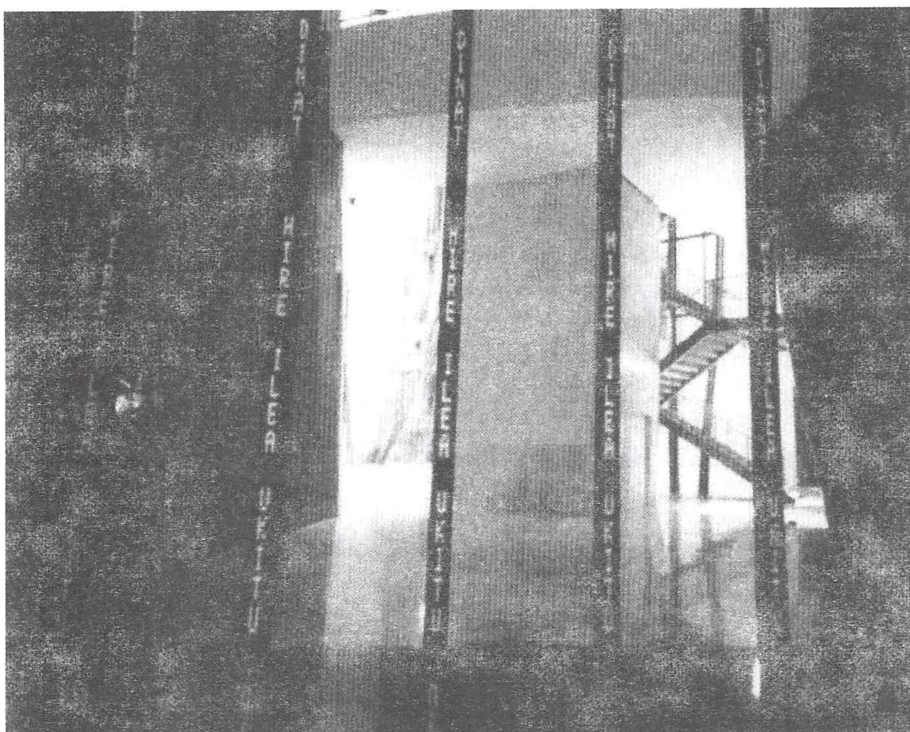
(2) Esposizone Internationale d''Arte. La Biennale di Venezia.

والنص الذى تستعين به هولتسر فى بلباو تنويعة على آرنو الذى عرضته أول مرة فى سنة ١٩٩٦ فى بينالى فيرنزى (**Biennale di Firenze: il Tempo e la Moda**)[١]. وحين تقترب من النصب الداخلى من ردهة المتحف الوسطى يجرى النص لأعلى ولأسفل على تسعة أعمدة أفقية من النيون تعرض أحرفًا حمراء على الواجهة تلقى ظلاً أحمر على الجوانب المتحدرة للمبنى، وأحرفًا زرقاء على الجانب الأقصى تلقى ظلاً أزرق على الجدار الخلفى المائل (شكل ٢). وأعمدة النيون نفسها تشبه عوارض فى مبنى دائم التلاعب بالشكل، يخفى ويظهر دعامات البناء الحقيقية ويضيف سمات زخرفية تشبه دعامات البناء بل يخفى الفارق بين ما يشكل المبنى والزخرفة. وهناك توافق واضح فى هذه الناحية بين هولتسر وجيرى، حيث يضعان إيماءات تفكيكية على مبنى رايت ومؤسسة المتحف نفسها[٢].

---

(١) تقول هولتسر إنها طورت كتابة الـ "آرنو" ليصبح "نصًا لفيديو من إخراج مارك بلينجتون لصالح "رد هوت أند دانس" للتبرع لمرضى الإيدز" (Holzer in Simon, 1998, p. 33).

(٢) لا مجال لأن نوفى جيرى حقه على متحف جاجنهايم بلباو العظيم فى هامش صغير، ومع ذلك ينبغى الإشارة إلى أن جيرى يشكك فى صلة المتحف بالثقافة ويتساءل عن كيفية دمج المتحف فى نسيج الحياة اليومية بدمج مبناه الفعلى فى التكوين البنائى لبلباو. هناك قطار يجرى تحت أحد الجناحين، ومعرض كبير يمتد تحت أحد جسور المدينة الكبرى. والنقطة التى تبدأ عندها جدران المتحف نفسه معقدة بصريًا بانعكاسات متعددة لبركة كبيرة تحيط بالمبنى والنهر الذى يجرى بحذو البركة والمبنى وصفائح التيتانيوم على أجزاء كبيرة من سطح المبنى وزجاج يخلق شكًا بصريًا من الداخل والخارج على السواء. والمواد والتكوين البصرى يأخذان فى حسبانهما أيضًا تاريخ بلباو الصناعى؛ فأحد جوانب المبنى مثلاً عليه أشكال بنائية تشبه الحاويات القابعة فى ساحة التحميل المجاورة، ومن زاوية أخرى يبدو المبنى نفسه كأنه سفينة. وما يساعد على هذه الحركات كلها تفكيك أشكال جاجنهايم نيويورك وإعادة تركيبها بشكل مختلف. وفى اهتمامهما بشكل المتحف نفسه ومبنى رايت ووظيفتهما يثبت جيرى وهولتسر ما ذهب إليه ديريدا من أن "التفكيكية ليست مجرد نسيان الماضى"؛ فالتفكيكية تهتم بالتراث فى حين أنها لا تقبله دون تمحيص أيضًا. ومن هذه الناحية يعد متحف جاجنهايم بلباو سجلاً للبنى التفكيكية "قابلة للقراءة بقدر المستطاع" (Derrida, 1989, p. 73).



شكل (٢)

من "أرنو" (١٩٩٦) لافتات نيون ذات وجهين حجم كل منهما ١٣٠٠×١٦سم؛ تركيب ثابت: متحف جاجنهايم، بلباو (١٩٩٧). تصوير إريكا إد.

وكمبنى جيرى يفكك نصب هولتسر فضاء المتحف داعيًا المشاهد للتساؤل عن الأعراف التى يرعاها عادةً فيه. ولقراءة كلا جانبى عرض النيون لابد للمشاهد أن يمر بين فراغ ضيق نسبيًا بين أعمدة، ما يتردد كثير من الرواد فى الإقدام عليه فى البداية[1]. فتمثل الأعمدة خطًا على الأرضية أمام لوحة فنية، خط لا تعبره، الجانب الآخر من الزجاج الذى لا تراه. أما الخروج على الأعراف فأمر يفعله المشاهد غالبًا، بمشيه خلال فراغ ما بين الأعمدة. والمشاهد يبدو واعيًا بذاته وربما يتساءل عما إذا كان أقدم على شىء ما كان ينبغى له أن يقدم عليه. والتجاوز فى الزحام يتحول إلى نوع من المغامرة. وفى محاولة قراءة النص المتحرك على كلا اللوحتين لابد للمشاهد أن يتفاوض مع غيره من المشاهدين ممن يحاولون فعل الشىء نفسه ويحاولون المرور بين الأعمدة فى الوقت نفسه والوصول إلى المساحة الضيقة نسبيًا على الجانب الأقصى – وهى رحلة قد تؤدى أيضًا لصدامات غير منتظرة بالجدار الخلفى المنحدر الداكن للمبنى، والذى يبدو كأنه ينبثق من اللا مكان.

المسألة كلها اجتماعية بصورة غريبة نادرًا ما تشهدها المتاحف[2]. ومن الغريب أن الاهتمامات النسائية ليست ظاهرة هنا بالضرورة؛ بل مدمجة فى القطعة، جزء من مجموعة القضايا الضمنية. ويمكن لنصب بلباو مثلاً أن يؤدى إلى تأمل كيفية تحول النوع الجنسى إلى عامل يحدد الطريقة التى يتحرك بها

---

(١) يعمل المتحف على تشجيع رواده على المشى بين الأعمدة بإدراج صورة التقطت من الجانب الأقصى من أعمدة النيون فى نشرة المتحف، وبتكليف أحد موظفى المتحف بإرشاد الرواد إلى ظهر النصب. والحقيقة أن المتحف دُفع للمشاركة فى تفكيكية هولتسر دفعًا.

(٢) سواء أكانت سمة متعمدة أم لم تكن افتتح جاجنهايم بلباو بعملين كبيرين آخرين يتناولان أمورا مشابهة: نصب SNake المخصص للموقع لريتشارد سيرا (١٩٩٦) و Untitled. labyrinth (بدون عنوان، المتاهة) لروبرت موريس (١٩٧٤).

النظارة فى الفراغ، والتى يتحركون بها فى علاقة كل منهم بالآخر فى الفراغ. من الذى يخالف ومن الذى لا يخالف؟ من الذى يقود ومن الذى يتبع؟ من يتحدث إلى من؟ ومن يلمس من؟ من يشاهد من وهو يشاهد؟ ما من استنتاج واحد للحدث يتم سلفًا. وتطبيقات علاقات النوع الجنسى تتكرر فى هذا الفراغ، ولكنها ليست تطبيقًا واحدًا دائمًا.

والنص الذى تعرضه لافتات النيون يوجد تأثيرًا مماثلاً. فهو يتكون من سلسلة من العبارات القصيرة أغلبها بضمير المتكلم، ولا يبدى النص أى حافز قصصى قوى. إلا أنه يمكن فرض سرديات تربط بين العبارات. والنتائج قد تكون سيناريوهات غير ضارة، أو تسفر عن اتجاهات أكثر شرًا. فعبارة «أدخلُ/ أشاهدك/ أفحصك/ أنتظرك» مثلاً قد تكون صوت أحد حراس المتحف أو صوت زائر آخر فى المكان، أو صوت معتدٍ فى بيت ضحية. وعبارة «أنسى اسمك/ لا أظن/ أدفنُ رأسى» قد تروى تجربة إثم وإحراج اجتماعى ثانوى، ولكن باستمرارها كما هى بعبارة «أدفنُ رأسك، أدفنك» تتخذ منعطفًا مشؤومًا ومميتًا. وما معنى المتوالية: «أبكى بحرقة/ كان ثم دم/ لم ينبئنى أحد/ لا أحد كان يعرف/ أمى تعرف». هل هذا رد فعل فتاة حيال الطمث لأول مرة؟ تأملات فى اغتصاب وحشى؟ أول لقاء جنسى؟ ركبة مخدوشة فى حادثة ملعب؟ بل من منظور من روى هذا السرد القصصى؟

وللتفكير بصورة أكثر تحديدًا فى اهتمام نسائى بالهوية الجنسية هنا قد نتساءل عن أن الإشارة الوحيدة المحددة النوع فى المتوالية هى «أمى». فما معنى هذا؟ وإلى أى حد تكتسب الضمائر مدلولات نوعية مختلفة فى أية محاولة لقراءتها وتأويلها؟ وهل يمكن التفكير فى هذه العبارات دون إسنادها لنوع جنسى؟ هل يمكن

بناء روابط سردية ليست فيها هوية جنسية كعنصر بناء؟ ما أهمية الهوية الجنسية هنا؟ وتهم من؟ وماذا عن سائر صور الاختلاف؟ وكيف تتخذ أهمية هنا أيضًا؟ هل للقراءة أن تأخذ العرق فى الاعتبار؟ والطبقة؟ والميول الجنسية؟ والجنسية؟ والجماعة العرقية؟

ومع تدفق العبارات عبر الشاشة ليست ثمة مجموعة معايير تحدد طريقة ربط العبارات ببعضها البعض. ليس ثم ما يضمن إمكانية ربط العبارات ببعضها البعض أو ما إذا كان ينبغى ربطها. قائمة الأولويات هنا طويلة ولعل السؤال الأكبر هو: ما الذى يحث المشاهد على ربط العبارات معًا أصلاً؟ الحقيقة أن شاشة هولتسر تعكس توقعات المشاهد والافتراضات الثقافية كما تلقى أضواء النيون انعكاساتها الجزئية على جدران جيرى المائلة.

قول كل هذه الأشياء معناه افتراض الكثير؛ فقليل من المشاهدين من يتأنى لقراءة نصوص هولتسر كلها واستيعاب المتوالية كلها ورؤية الأنماط الضوئية المختلفة التى يُعرض من خلالها النص ذو السبع والخمسين عبارة بثلاث لغات هى الإنجليزية والإسبانية والإيوسكارا (لغة الباسك) [(١)]. كما أن الشاشة نفسها لا تشجع الرواد على تغيير عاداتهم فى المشاهدة العالية السرعة. فالنص يتحرك بسرعات

---

(١) نركز فى مناقشتنا على النص الإنجليزى ولو أن القراءة المفصلة تقتضى أخذ الاختلافات اللغوية بين النصوص فى الحسبان، لا سيما خصوصيات لغة الباسك التى تخف فيها القيود على ترتيب الكلمات فى الجملة عنها فى الإنجليزية أو الإسبانية. كما لا يخلو تقارب هذه اللغات الثلاث من أهمية. ومرة أخرى وكما يفعل جيرى تأخذ هولتسر فى اعتبارها السياق الثقافى الخاص الذى يشاهَد فيه عملها وتلفت للفروق الثقافية لإقليم الباسك وعلاقاته الثقافية والسياسية بإسبانيا والثقافة الإسبانية، والتى تحوى حركات انفصالية أدت للعنف أحيانًا. ونظرًا لحظر تداول الباسكية فى عهد فرانكو فإنها اعتُبرت ضد وطنية وكان من غير الوارد إدراجها فى عمل فنى عام بين ١٩٣٩ و١٩٧٥. وأخيرًا تلعب الإنجليزية دورًا لا بوصفها لغة هولتسر الأولى وحسب، بل أيضًا باعتبارها لغة مؤسسة سولومن جاجنهايم والعاصمة العالمية. وقد يشترك المشاهدون فى فراغ واحد لكن هذا لا يعنى بالضرورة أنهم يشتركون أيضًا فى الثقافة أو يتحدثون لغات واحدة.

متفاوتة وممزقة أحيانًا، وليس أى منها بالبطء الذى يكفى للسماح للمشاهد بكتابة تتابع الكلمات. وفى معرض الطابق الأرضى ما من مكان للجلوس إلا الأرض؛ أما الطابق العلوى ففيه مقعد لا يسمح إلا برؤية قطاع صغير من الأعمدة، ما يزيد من صعوبة قراءة النصوص.

إن تجربة شاشة هولتسر تجربة متجزئة حتمًا؛ فالمشاهد يقرأ شقفًا من نص، والنص نفسه سلسلة من شقف لا معنى لها. والاستنتاجات المستخلصة والتساؤلات المطروحة والروابط التى تتم تتوقف على اللحظة وعلى الشقف وعلى أولويات المرء. والتفاعل المستمر بين النص والسياق، بين المشاهد والمرسل، قد يؤدى إلى عديد لا متناهٍ من الاتجاهات، ذلك أن حركات هولتسر التفكيكية لها تأثير عميق لا تأثير موحَّد. فكلما أمعنتَ النظر زاد ما ترى؛ وكلما تساءلتَ زادت تساؤلاتك. وما الذى يجب على المشاهد أن يخاطبه فى هذا الفراغ؟ هل للحركة النسائية مثلاً أن تكون محورًا؟

ولو كانت الحركة النسائية هى محور الاهتمام، فأية حركة نسائية يجب تتولى الكلام؟ فالحركة النسائية لا تتحدث دائمًا لغة واحدة أو تقول أشياء تترجم عبر حدود ثقافية ولغوية متباينة. فإنصاف المرأة وتذكير الأشياء وتأنيثها فى الإنجليزية والإسبانية والإيوسكارا لا تعنى بالضرورة عمل أشياء واحدة أو قراءة نصوص واحدة أو المشاركة فى فراغات واحدة. والحركة النسائية لديها اختلاف فى داخلها ولابد من تدبرها فى ضوء مسؤوليات أخرى.

ولعل اعتراف أعمال هولتسر بهذه الحركة التفكيكية من التعددية والتباين هو ما مكنها من النجاح فى جذب القضايا النسائية دون إحالتها لقسم المصالح الخاصة الذى يضم "أنصار الحركة النسائية والفنانات". كما أن أعمالها لم تتأثر بمشاركاتها

فى عالم الفن. فحافظت على مسافتها النقدية ولم تفقد أعمالهـا أيًـا مـن حوافهـا السياسية أو الجمالية. وفى حين أن بعض إستراتيجيات هولتـسر معروفـة حاليًـا كجزء من عالم الفن والسياسة النسائية لايزال يحتمل التكرار فهذا لا يعنـى أنهـا لا تتناول قضايا نسائية أكثر تحديًا من «ربوا أبناءكم وبنـاتكم بطريقـة واحـدة» ولا تناقش قضايا نسائية أكثر تحديدًا من تذكير الفراغات وتأنيثها.

فى سنة ١٩٩٠ شرعت هولتسر فى استكشاف الـصلة بـين الأم والطفـل. وعنوان هذه السلسة هو البساطة نفسها: "الأم والطفلة". أما النص الذى يلى العنوان فليس بهذه البساطة. فكتابات هولتسر هنا ليست الأشياء التى تصادفنا فى بطاقـات عيد الأم ولا إعادة تدوير للصور الأيقونية المألوفة سواء أكانت دنيوية أو دينية[١]. بل يعمل نثرها القاطع من خلال عواطف معقدة تتراوح بين الذنب والرغبة والحب واليأس؛ بين الألم والقلق، بين الخوف والندم. وهذه العواطف تعوض عن القـراءة غير المريحة لا سيما حول مسألة الصوت. وبعض العبارات تنطقها أم (كانت مـن قبل طفلة بالطبع): «أنا لا أبالى بنفسى ولكنى أبالى بطفلتى». «حاجتى لأن أحمـى تنشأ مع الطفل». وقد تعزى بقية العبارات إما لأم أو لطفلة: «سحقًا لى وسحقًا لكل من يؤذيها». «أنا أجرب لأرى ما إذا كنتُ سأتحمل آلامها/ لا أستطيع». «لابد أن أكون هنا الآن لأرقبها»[٢].

تتهم الحركة النسائية أحيانًا بإضفاء العواطف على الأمومـة أو شـيطنتها، ونص هولتسر يدعو لمواجهة لمثل هذا التنميط. فهو يتحاشى الخطاب الجـوهرى

---

(١) سلسلة هولتسر فى هذه الناحية أشبه بـ "وثيقة ما بعد الولادة" لميرى كيلى (Mary Kelly, Post-Partum Document..1974) منها بسلعة مدموغة.

(٢) يلاحظ أن الضمير المستخدم فى هذه الجمل "هى" وقد يشير إلى أم أو ابنة؛ والقراءة اللاحقة مهمة بالنسبة لمن يضفون على النص سمات السيرة الذاتية: فهولتسر كتبتها بعيد ولادتها ابنتها.

والتطبيعى دون إحلال اللغة الغامضة وغير المألوفة مكانه. ويفلح "الأم والطفلة" فى أن يكون عملاً مقروءًا وتأمليًا. والنتيجة غالبًا ما تكـون ردود فعـل قويـة لـدى المشاهدين، وقد يعزى هذا فى بعض منه لنوعية الفراغات التى عرضت فيهـا[١]. عرضت "الأم والطفلة" أول مرة فى متحف جاجنهايم بنيويورك (١٩٨٩) وأقيم فى السنة التالية فى "سرادق البندقية"، وتكرر عرضه فى المتاحف والمعارض الفنيـة، حيث عُرض على شاشات نيون ونقش على ألواح رخام وبلاط.

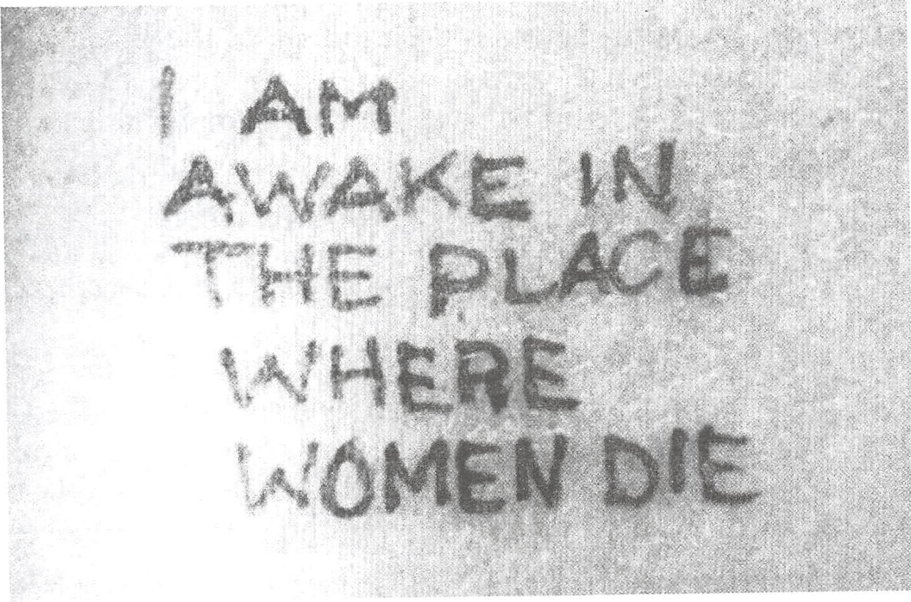
لم تختر هولتسر ادخار كل أعمالهـا الكبـرى لمـساحات فـى المتـاحف والمعارض الفنية التى تلائم "الأم والطفلة". فهى تظل ملتزمة بالمـشاهدة الـشعبية وتواصل اهتمامها بإضفاء مادة نسائية احتجاجية عليها. وفى هذا الصدد من المهـم أن ننظر فى سلسلة متكررة أخرى لهولتسر. فـصحيفة "سوددويتـشه تـسايتونج" (**Süddeutsche Zeitung**) تخصص عددًا من ملاحق مجلتها الأسـبوعية لفنـان واحد، وفى سنة ١٩٩٣ اختارت هولتسر. فدخلت بذلك عالم الـصحافة المطبوعـة بينما عادت أيضًا لجذورها الأكثر شعبية فى العرض الجماهيرى للـصور. وكـان يمكن أن تكون فرصة لتنفيذ مشروع مؤثر وآمن، كتكـرار أجـزاء مـن سلـسلة "الأقوال المأثورة" مثلاً. لكن هولتسر لم تسلك طريقًا سهلاً. بـل اختـارت ملحـق "سوددويتشه تسايتونج" لنشر نصوص **Lustmord** لأول مرة، وكان رد الفعل أبعد ما يكون عن المحايد[٢].

---

(١) تصف هولتسر ردود الفعل تجاه "الأم والطفلة" فى "سرادق البندقية" على النحو التالى: «كانت هناك ردود فعل قوية. فوقف الناس واجمين تمامًا. وكان بعضهم يبكون وبعضهم يستديرون ويخرجون من المكان على وجه السرعة. ويحكى لى كثير من الناس حكايات عن أطفال فقدوا» (Holzer in Simon, 1998, p. 14).

(٢) هذا العمل يشبه سلسلة هولتسر القديمة "تحت صخرة" (Under a Rock, 1986) تناهض فيها أيضًا العنف والاغتصاب والألم والموت.

ولكن ما الذى أزعج المشاهدين فى هذا العمل الجديد؟ إن العنوان Lustmord يترجم بعبارة "القتل بالجنس" أو"القتل بالشهوة" أو"القتل بالاغتصاب". ولم يثر العنوان جدلاً على بشاعته. وكان النص يناهض العنف، العنف ضد المرأة ولا سيما عنف جرائم الحرب ضد المرأة فى البوسنة، والتى كانت ترتكب آنذاك. ومرة أخرى تقبل المشاهدون ذلك دون تذمر. وضم هذا العدد من المجلة لقاء مع هولتسر وثلاثين صورة ضوئية لنصوص ألمانية وإنجليزية مكتوبة بخط اليد بالحبر على بشرة بشرية (الشكل ٣). وانزعج بعض المشاهدين لذلك، لكن هذا لم يكن ما حمل رئيس أساقفة ميونيخ على الرد بقوة.



شكل (٣):

«أنا يقظة فى المكان الذى يموت فيه النساء»، صورة ضوئية لعبارة مكتوبة بخط اليد بالحبر على الجلد البشرى (١٩٩٣)؛ نشرتها مجلة "در سوددويتشه تسايتونج"، ١٩ نوفمبر ١٩٩٣. تصوير آلن ريتشاردسون.

كان ما أثار غضب الأسقف وكثرة من القراء أن غلاف المجلة كان يحمل عبارة «أنا يقظة فى المكان الذى يموت فيه النساء» (DA WO FRAUEN STERBEN BIN ICH HELLWACH) مكتوبة بلون أحمر بدم بشرى تبرعت به نسوة ألمانيات ويوغسلافيات لهذا الغرض. سبعة لترات من الحبر الدموى أخذت طريقها إلى أكشاك باعة الصحف الألمان، أعقبها احتجاج شعبى. ردود الفعل فى الصحافة اعتبرت عمل هولتسر لا أخلاقى ومدمر وبشع ومثير للغط. كان أى عدد من التقارير عن العنف ضد المرأة وعن جرائم الحرب فى البلقان لا يحرك شعرة فى رءوس قراء صحف الصباح. فمن الصعب على مثل هذه القضايا أن تعبئ الرأى العام وتحشد الفعل. ولكن حين يصل الأمر لمواجهة الدم الحقيقى على الإفطار تتغير الأشياء[1].

يمكن القول إلى حد ما إن هولتسر كانت ساذجة فى عدم توقعها رد الفعل العام. وتفاقم ما كان سيتحول إلى مجرد قضية حساسة حين تزامن نشر العدد مع الرعب من انتشار فيروس "إتش آى فى" المسبب لمرض نقص المناعة المكتسبة فى احتياطى الدم الألمانى. ولم يلق منتقدو هولتسر بالاً لما قيل من أن الدم أعد تحت إشراف طبى صارم ولم يحتو إلا على العنصر الصبغى فى الدم، وبالتالى لا يشكل أى تهديد للصحة العامة. وأوشك رد الفعل الواسع النطاق لدى العامة وفى الصحف وبين رجال الدين على التغطية على الرسائل الخاصة بالعنف، والتى كانت هولتسر تقصد نقلها فى المقام الأول.

---

(١) مجموعة واحدة لم يضايقها اختيار هولتسر للمواد هى "نادى المديرين الفنيين فى أوروبا" التى منحت القضية فيما بعد ميدالية ذهبية عن العنوان وأخرى عن التصميم. وللمزيد عن الجدل الذى دار حول نشر الموضوع فى سوددويتشه تسايتونج انظر

Noemi Smolik, "Geschichte Auf Fauenkörper Geschrieben"/"History Inscribed on Women"s Bodies" (Ittingen: Kunstmuseum des Kantons Thurgau, 1996).

ومن المهم استعادة هذه الرسائل والنظر إلى ما تمثل من فرص لفضح العنف. يتألف نص "القتل بالجنس" من خمس وخمسين جملة من ثلاثة مناظير: "الجانى" (سبع وعشرون جملة)، "الضحية" (خمس عشرة جملة)، "الشاهد" (ثلاث عشرة جملة). لغة الجانى عدوانية وفاعلة وجنسية وعنيفة تركز على ضمير المتكلم المفرد، وضمير غائب مؤنث يوجه إليه الفعل: «أطأ يديها بقدمَى». «أعلقها من عمودها الفقرى». «أود أن أنكحها حيثما كان لها شعر غزير». والجملة الفاترة الأخيرة: «لونها حين تتقلب كاف لأن يدفعنى لقتلها». والملاحظات الوصفية عن الضحية الأنثى فى هذا المقطع لا تقل عنفًا: «رد فعلها السطحى اختفى». «رأسها ينفجر فى النار». «لم يعد لها مذاق وهذا يسهل علىّ الأمر».

واللغة التى تتكلمها الضحية تعترف بصورة مباشرة بالعنف الذى عانت: «ثدياى تورما حتى أنى أعضيهما». «الشَّعر علق بداخلى». «أنفى انكسر فى الكلأ». «عيناى تقرحتا من التحرك أمام كفك». تعليقات الضحية وإن كانت أقل من تعليقات الجانى أطول أيضًا بصفة عامة وتتحرك وراء الوصف لتعلق على ردود الفعل النفسية التى ترى أنها ومن جنى عليها يبديان: «أنا يقظة فى المكان الذى تموت فيه النساء». «معك وأنت فىّ تأتى معرفة موتى». «أنت تربكنى بشىء فيك. لن أستبق كيف تريد أنت أن تستغلنى». «أعرف من أنت وهذا لا يفيدنى بشىء». «أحاول أن أخرج من نفسى حتى أظل على جنونى».

وأخيرًا، فالمشاهد وبأقل التعليقات وأطولها فى الوقت نفسه له لغة تتذبذب بين أوصاف حالة الضحية وردود فعل المشاهد نفسه توحى بألفة بين المشاهد والضحية تشبه الألفة بين الأم ووليدها. «أريد أن أستلقى بجانبك. لم أفعل منذ كنتُ صغيرًا. سأتدثر بما أتى منها». «تبتسم لى لأنها تتصور أنى أستطيع أن

أساعدها». «تسعل أوتار فمها». «أريد أن أمصها حتى تستجيب». «هي ضيقة ومسطحة فى الكيس الأزرق وأقف حين يرفعونها».

وفى حين أن وجهات النظر الثلاث تؤكد أن الضحية امرأة فلا يشير أى منها لجنس الجانى أو المشاهد. والعنف ضد المرأة قد يمارسه فى العادة رجل، بما فى ذلك العنف الجنسى فى البلقان، والذى تلمح إليه هولتسر. إلا أن اللغة هنا لا تستبعد المرأة التى تقوم بدور الجانى، وترتكب فعال عنف ضد غيرها من النسوة. كما أن دور المشاهد قد يقوم به رجل أو امرأة. وما يتكون منه هذا الدور يُبقى على قدر من الحيرة. فقد يكون دور تعاطف أو عون أو عجز أو ألم، ولكنه قد يكون أيضًا دور تواطؤ. و"القتل بالجنس" يُبقى على عديد من الاحتمالات مفتوحة.

أى جانب من "القتل بالجنس" ينظر إليه المرء فالنص صعب فى قراءته. واعترفت هولتسر من البداية أن اللغة التى استخدمت فى سلسلة "القتل بالجنس" «إباحية ودقيقة»[١]. والمشكلة التى كانت تسعى لمواجهتها كيف تصور العنف ضد المرأة: العنف الأسرى، عنف الاغتصاب فى الحرب، والذى كان يحدث فى يوغسلافيا السابقة حين كانت هولتسر تكتب النص. وفى حين أن العنف تحفزه عقدة كره النساء، والبغض العنصرى ينبغى أن يكون أصعب فى دمجه فى الخلفية الصاخبة للحياة اليومية، فإن هذا بعينه ما يحدث وإلى حد كبير: عنف غير مرئى ومسكوت عنه يمارس ضد المرأة كل يوم، فى السلم وفى الحرب على السواء. والصدمة الأولية لعمل هولتسر الفنى هى أن تجعل هذا العنف مرئيًا، أن تصوره وبدون أن تستعمل عدسة بؤرية أو غلالة من البلاغة السهلة.

لكن هذا ينطوى على قدر من المجازفة، مجازفة تتجاوز أى مد من العواطف يبتلع المشروع. وكما تقول هولتسر فى حديثها المصاحب:

(1) Kämmerling, 1996, p. 122.

«ينطوى التصوير الواقعى على مجازفة أن يساء استغلاله كإباحية مـرة أخـرى. والمثال الأكثر جنوحًا الأفلام الوثائقية التى تتنـاول الانتهاكـات فـى يوغـسلافيا (السابقة) والمتاحة كأفلام إباحية فى الحوانيت – وبأعلى الأثمان!»[1]. ويمكن للغة أن تمارس عنفها الخاص، ولا تعد أية تفكيكية نسائية فى التصوير ولا أى التـزام بالواقعية الوثائقية ضمانًا بتطبيق العدل[2]. وقد يوضع عمل هولتسر الفنى فى سياق آخر لخدمة العنف نفسه الذى كان يقصد أن يواجهه.

وبسلسلة "القتل بالجنس" تزيد الركائز السياسية والأخلاقية التى تنطوى عليها الصلات بين المرسل والمتلقى وبين النص والسياق عنها فى كثيـر مـن موادهـا الأخرى، ولابد من الحرص فى تناولها. ويشكل "القتل بالجنس" علاقة غير يـسيرة بالمشاهد، لأن المشاهد متورط إلى حد ما من خلال عملية القراءة نفسها ولابـد أن يواجه وجود العنف ضد المرأة. ولكن كيف ينبغى أن يكـون رد فعـل المـشاهد؟ ما الذى يمثل رد فعل سليم، وهل يتغير ذلك حسب السياق الذى قرئت فيه الكلمات؟ هل للحركة النسائية والتفكيكية أن تعملا على تقويم العنف ضد المرأة؟

هناك ولا شك تساؤلات تحتمل التكرار، وتحتمل التكرار فى سياقات عديدة فـى "القتل بالجنس"، وطرحت عقب حكاية مجلة "در سوددويتشه تسايتونج". وديـر رهينـة سابق (متحف الفن الحالى فى توجراو بسويسرا) وغيره من المعارض والمتاحف يوفر المزيد من أماكن التأمل لـ "القتل بالجنس" ويضعه جنبًا إلى جنب مـع "الأم والطفلـة"

(1) Holzer in Kämmerling, 1996, p. 122.

(٢) شدة عنف اللغة مسألة تحظى باهتمام متنام، لا سيما فى الولايات المتحدة. وللاطلاع على تناول مفصل انظر

Judith Butler, Excitable Speech: A Politics of the Performative (New York and London: Routledge, 1997); Words that Wound: Critical Race Theory, Assaultive Speech and the First Amendment, ed. Mari J. Matsuda et al. (Boulder Co: Westview Press, 1993).

ويسجل انسحابا من العاطفية المحيطة بظهور الصحيفة. لكن هذا التكرار ليس مجـرد استسلام للصيغ المألوفة لدى هولتسر؛ بل له تحدياته الخاصة المختلفة. وبوضعها عملاً فنيًا لها فى دير سابق تتخذ هولتسر من التحول التاريخى من المؤسسات الدينيـة إلـى المؤسسات الدنيوية أماكن للتأمل. تضع هموما تتعلق بالعنف والجنس فى مكان يـرتبط عادةً بالسلم والتبتل؛ تطرح قضايا تؤثر بشكل خاص على المرأة فـى مكـان مكـرس تاريخيًا لرجل له علاقة منقسمة بشدة بالمرأة(١).

ويستمر الواقع الافتراضى ولوحات النيون الثلاثى الأبعاد ونـسخ حافظـات الشاشة من "القتل بالجنس" ليوحى بأن التقنيات الجديدة قد توجـد أشـكالاً جديـدة للتواصل للفن وللسياسة، ولكنها قد تشتمل أيضًا على مشكلات العنف ضد المـرأة. والسياقات الجديدة لا تقدم مهربًا من القضايا القديمة، وإن كانت تتيح فرصًا شـتى للتأمل، وللفعل. كذلك فنقل "القتل بالجنس" إلى أماكن ذات منافذ أكثر محدوديـة لا يخلصه بالضرورة من العرض العام. وتحتفظ هولتسر بالتزام عـام بهـذه المـادة وتنظم عروض ليزر ضخمة لـ "القتل بالجنس" على نصب "معركة الأمـم" فـى لايبزج فى سنة ١٩٩٦.

كما تضع هولتسر الأماكن المختلفة إلى جانب الزمانيـات المختلفـة للمـشاهدة لتؤكد ألا وجود لوقت مناسب أو لكم ملائم من الوقت يمكن فيه تبريـر العنـف الـذى يمارس ضد المرأة. ويتضح ذلك بأجلى صورة فى الزمنيـات المتناقـضة المرتبطـة بالمقاعد الحجرية وعروض النيون السريعة الدوران. فمن ناحية توفر المقاعد المنقوش عليها النص الثابت كمًا قد لا ينتهى من الوقت للعمل من خلال معنـى مقتطـف مـن

---

(١) للاطلاع على دراسة متميزة لمدلولات النوع الجنسى فى العصور الوسطى تطرح تأملات مفيدة فى مواقف برنار دى كليرفو من المرأة انظر

Caroline Walker Bynum. Fragmentation and Redemption: Essays on Gender and the Human Body in Medieval Religion (New York: Zone Books. 1992).

"القتل بالجنس" وتأمل كيفية الاستجابة له. ولكن كما فى نصب الـ "أرنو" فى بلباو، إلى أى مدى يمكن للعبارات المفردة كالمقتطفات النصية أن تعطى معنى بمفردها وتـؤدى لرد فعل شامل حيال العنف ضد المرأة مهما قُضى من وقت فى التفكير فيهـا؟ ومـن ناحية أخرى فعروض النيون الرأسية أكبر حجمًا وأسرع حركة من أن يتمكن المـشاهد من قراءتها بدقة. من ناحية الفنية النص بأكمله مرئى فى فترة زمنية مضغوطة، لكـن هذا لا يعنى أن المشاهد بالتالى قادر على الاستجابة بصورة فعالة للنص، على مواجهة مشكلة العنف. وكما تشرح هولتسر فى سياق آخر: «اللوحات قد تقضى علـى الفكـر، كما تفعل الحياة الحديثة أحيانًا. وأنت لا يسعك أن تدرك كل ما يحـدث ولا يمكنـك أن تدفع نفسه للتركيز والفعل»[١].

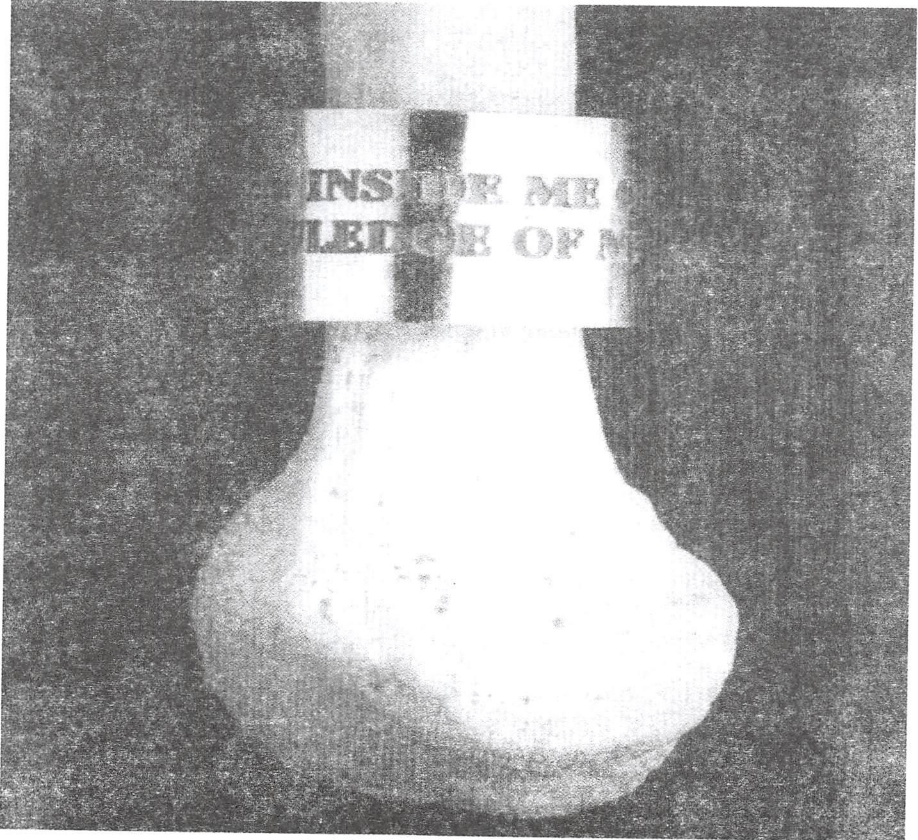
كيف تقرأ وكيف تتجاوب، سؤالان يبرزان بشكل متصل فى سلسلة "القتـل بالجنس". وكيف يمكن مواجهة حقيقة العنف، والاعتراف بأنها قد تكون مسألة حياة أو موت؟ بهذا المعنى فنص "القتل بالجنس" وسياقه المحتومان هما الجسد: الجـسد الموسوم باللغة والمنقوش داخل اللغة؛ الجسد ككلمة ولحم، حى وميت على السواء، سليم ومعطوب معًا؛ أجساد النسوة التى علينا التزام حيالها، الأجساد التى ينبغى أن تعامل باحترام لا تلقاه فى الغالب.

وإذا كان الدم فى الحبـر وصـور الجلـد البـشرى فـى نـسخة مجلـة "در سوددويتشه تسايتونج" تذكر بذلك فكذلك العظام البشرية التـى نقـشت حولهـا حلقات فضية، والتى استعانت بها هولتسر فى عديـد مـن تركيبـات المعـارض والمتاحف (شكل ٤)[٢]. ولقراءة نصوص "القتل بالجنس" على الحلقات لابد للمشاهد أن يلتقط العظام ويدخل فى اتصال مع مادية الجسد التى تقدم رسالة تذكير ماديـة بالموت الذى يتحدث عنه النص. وليس الغرض هنا تحقيق فـصل واضـح بـين

(1) Holzer in Auping. 1992. p. 97.

(٢) حتى فى الغرف والمشاهد التى تبدو غير مأهولة فى نسخة الواقع الافتراضى من "القتل بالجنس" يتم جعل الجسد حاضرًا من خلال غيابه الطيفى فى رمزه البصرى وتجسده فى اللغة.

المادى واللغوى أو بين الحى والميت. بل حركة تفكيكية تلفت إلى قربهما واعتماد كل منهما على الآخر. وهى أيضًا وسيلة لتأكيد عدم كفاية أى تصوير يطالب المشاهد بأن يتساءل عن مدى قدرة الكلمات على جعل التجربة مرئية، وكذلك عن مدى جعل التجربة ممكنة من خلال الكلمات التى جُعلت مرئية.



شكل (٤)

«معك وأنت فىّ تأتى معرفة موتى»: موائد العظام، عظام بشرية عليها فضة منقوشة؛ تركيب: معرض "رينيتسجاسه در لاندشاوبتشتات" فى درسدن (١٩٩٦). تصوير فرنر ليبركنشت

ونتيجة تغيير هولتسر المركب للسياقات والتكرار النصى ليست رفع القشور العقائدية عن أعيننا لكشف "الحقيقة النسائية الماثلة" – حقيقة تجارب النساء سواء أكانت أمومة أو عنفًا جنسيًا أو اختلافًا فى النوع. فليست هذه تناولاً من نوعية "إكسر فايلز" للفن والسياسة. بل يحثنا عمل هولتسر الفنى على أن نتذكر الفصل بين المسلَّمة والحقيقة: فالأولى تظل مفتوحة للتساؤل، التساؤل عن المعايير، مساءلة السلطات؛ أما الأخيرة فغالبًا ما يظن أنها الأساس المؤكد للفن والسياسة.

بذلك فإن عمل هولتسر الفنى يخلق سياسة وجماليات للتساؤل. والأهم أن هذه ليست محاولة بسيطة لطى الجماليات فى السياسة. فإذا كان الجمال دائمًا فى علاقة بالسياسى فلا ينبغى أن تكون هناك قاعدة سياسية للجماليات كافة أو حكمًا جماليًا للسياسة كلها. وليس للحركة النسائية أن تتطلع للتفكيكية بحثًا عن نهج لجعل التمييز يتبدد تمامًا. بل على الحركة النسائية والتفكيكية أن تعملا معًا على إيصال تعقيد التعبير عن الجمال والسياسة.

وهذه ستكون تفكيكية نسائية، أو حركة نسائية تفكيكية تسعى لا للحقيقة السياسية، بل للعدل السياسى. والبحث لا ينتهى كالتساؤل الذى يسير معه جنبًا إلى جنب، لأن الدعوة للعدل لا تلبى كاملة ولا تحسب بصورة كاملة[1]. وباللغة التفكيكية فالالتزام الأخلاقى للحركة النسائية ليس ذلك الذى عبر عنه فاعل أخلاقى يدافع عن معايير أخلاقية. بل تعبر عنها أصوات متعددة فى سياقات متعددة؛ وتتكرر مع الوقت ولكنها ليست هى نفسها قط. وإذا لم تكن إجمالاً حركة نسائية

---

(١) عبر ديريدا عن هذه الهموم فى مناسبات عدة منها ملخص موجز، ولكنه فعال فى مقال بعنوان 'The Villanova Roundtable' (1997). وباسم الحركة النسائية والتفكيكية دافعتُ أنا أيضًا عن فعالية أخلاقية وتضامن يمكن فهمه كسبل لصوغ الفعل السياسى باعتباره لا متناهيًا وعابرًا فى آن (Elam, 1994).

دولية – لأنها لا تعتمد فى تعريفها على حدود الدول القومية – فهى احتمالاً حركة نسائية عالمية تطلب العدل فى مختلف بقاع العالم. ولكونها متماسة سياسيًا، ولكنها غير عالمية، فالحركة النسائية التفكيكية أو التفكيكية النسائية لا تدعى أنها فى كل مكان، وأنها هى نفسها فى كل مكان. وتظل الحركة النسائية والتفكيكية مسؤولتين أمام الحاضر، تتحدثان للمستقبل عن الماضى. مرة أخرى. الحركة النسائية.

المصادر والمراجع

Butler, Judith (1997), *Excitable Speech: A Politics of the Performative* (New York and London: Routledge).

Bynum, Caroline Walker (1992), *Fragmentation and Redemption: Essays on Gender and the Human Body in Medieval Religion* (New York: Zone Books).

Derrida, Jacques (1988a), 'Afterword: Toward an Ethic of Discussion', in *Limited Inc.* (Evanston, IL: Northwestern University Press).

—— (1989), 'Jacques Derrida in Discussion with Christopher Norris', in *Deconstruction Omnibus Volume*, ed. Andreas Papadakis, Catherine Cook and Andrew Benjamin (New York: Rizzoli).

—— (1988b), 'Signature Event Context', in *Limited Inc.* (Evanston, IL: Northwestern University Press).

—— (1997), 'The Villanova Roundtable: a Conversation with Jacques Derrida', in *Deconstruction in a Nutshell*, ed. (John D. Caputo (New York: Fordham University Press).

Elam, Diane (1994), *Feminism and Deconstruction: Ms. en Abyme* (London and New York: Routledge).

Foster, Hal (1996), *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century* (Cambridge, MA: MIT Press).

Holzer, Jenny (1997), *Lustmord*, in *Jenny Holzer*, ed. Diane Waldman (New York: Harry N. Abrams).

—— (1997), *Living*, in *Jenny Holzer*, ed. Diane Waldman (New York: Harry N. Abrams).

—— (1997), *Mother and Child*, in *Jenny Holzer*, ed. Diane Waldman (New York: Harry N. Abrams).

—— (1997), *Survival*, in *Jenny Holzer*, ed. Diane Waldman (New York: Harry N. Abrams).

—— (1997), *Truisms*, in *Jenny Holzer*, ed. Diane Waldman (New York: Harry N. Abrams).

—— (1997), *Under a Rock*, in *Jenny Holzer*, ed. Diane Waldman (New York: Harry N. Abrams).

Kämmerling, Christian (1996), 'Interview, Christian Kämmerling und Jenny Holzer', *Süddeutsche Zeitung*, 19 November 1993, *Magazin* no. 46; reprinted and translated in *Jenny Holzer: Lustmord* (Ittingen: Kunstmuseum des Kantons Thurgau).

Kessler, Suzanne J. (1990), 'The Medical Construction of Gender: Case Management of Intersexed Infants', *Signs*, 16:1 pp. 3–26.

Mari J. Matsuda *et al.* (1993), *Words that Wound: Critical Race Theory, Assaultive Speech and the First Amendment* (Boulder, CO: Westview Press).

Simon, Joan, (1998), 'Interview, Joan Simon in conversation with Jenny Holzer', in

Jenny Holzer, ed. David Joselit, Joan Simon and Renata Salcci (London: Phaidon).

Smolik, Noemi (1996), 'Geschichte Auf Frauenkörper Geschrieben'/'History Inscribed on Women's Bodies', in *Jenny Holzer: Lustmord* (Ittingen: Kunstmuseum des Kantons Thurgau).

The Guerilla Girls (1995), *Confessions of the Guerilla Girls* (New York: Harper Perennial).

Waldman, Diane (1997), 'Interview, Jenny Holzer and Diane Waldman', in *Jenny Holzer*, ed. Diane Waldman (New York: Harry N. Abrams).

٦

التفكيكية والقصص

ديريك أتريدج

القصص والحقيقة والتفكيك

«والآن، بالنسبة للشاعر، فهو لا يؤكد شيئًا، ومن ثم فهو لا يكــذب قــط».
هكذا حفر فيليب سيدنى فى كتابه "دفاعًا عن الشعر" (Defence of Poetry) فـى أواخر القرن السادس عشر مكانًا للقصص، مكان لا معنى فيه لتهمة الكذب (التـى اتهم بها أفلاطون مثلاً الشعراء). والتمييز بين الأنماط الأولية من لغــة الخطــاب القصصية واللا قصصية قائم منذ أيام سيدنى، وهو يعمل بكل قوة فى كثيــر مــن التفكير فى استخدام اللغة فى عصرنا.

والفارق الحاسم الناجم عن هذا التمييز هو بين نوعين من الدعاوى: بعــض الجمل تدعى أنها تقول الحقيقة وتدلى ببيان عن أحداث تقع فعلاً أو عن شــخوص حية، وبالتالى يمكن الحكم عليها وفقًا لذلك؛ وجمل أخرى لا تدعى ذلك، وبالتــالى تفلت من حكم كهذا. وجملة سيدنى مثلاً تحمل فى طياتها تلميحًا بأن اللجوء لمعيار الحقيقة مشروع، وكذلك الجملة التى تقرأ أنت الآن. وقد تكون هذه الجمــل غيــر صحيحة، أن تكون أكاذيب أو أخطاء؛ ولكن ليس ثم من يجادل أنها تعمل فى نطاق ساحة الحقيقة وبدائلها. ومع ذلك فافتتاحية "عوليس" لجيمس جويس – «جاء بلمــب

بك موليغان من أول الدرج فى مهابة» – لا تدعى ذلك؛ وكل من يحاول أن يؤكـد أن هذه الجملة غير صحيحة سيُظن أنه يدلى بعبارة شديدة الغرابة، عبـارة قـد لا يكون القصد منها هى نفسها أن تكون صحيحة أو مغلوطة.

هناك أسماء عدة للغة الخطاب لا تدعى حالة الحقيقة. ويسميها سيدنى "شعر" وكذلك فعل شوسر (ولو أن المعنى الأضيق لـ "نظم الشعر" كان شائعًا أيضًا فـى العصور الوسطى وفى عصر النهضة)؛ وفى سنة ١٧٥٥ أدرج صمويل جونـسون فى تعريفه لفظ "شاعر" فى معجمه الإنجليزى وصف "مبتكر ومؤلـف قَـصص". وكما يشير هذا التعريف فإن مصطلح "قَصص" (**fiction**) كان معروفًا فى عـصر جونسون ويطلق مسمى أقل تحديدًا وزلاقة للكتابة التى تضع نفسها خـارج نطـاق التمييز بين الصحيح والخطأ. كان هذا اللفظ فى الأصل مصطلحًا عامًا يفيد معنـى الابتكار أو الاختلاق، ثم بدأ يُطلق على الإنتاج اللغـوى الـذى يتـضمن صـورًا وشخوصًا وأحداثًا (سواء نثرًا أو شعرًا) فـى نهايـة القـرن الـسادس عـشر[١]. (ولا يقترب أى من المصطلحين من مصطلح "أدب" (**literature**) الـذى يفوقهمـا إثارة للجدل؛ فهذا المصطلح وفى عهود مختلفة من تاريخه كان يشمل كمًا أكبر أو أقل من الكتابة غير القصصية، ويستبعد بعـض الكتابـات القصـصية كالنكـات والقصص الطويلة. ولا يعنينا الأدب فى مقالنا هذا – ولكن انظر بـصفة خاصـة مقالة ج. هيليس ميلر فى هذا الكتاب نفسه).

نظريًا لا يبدو أن هناك مشكلة فى التفرقة بين الخيالى وغير الخيالى. ويبدو

(١) هناك أنماط تعبيرية أخرى إضافة إلى الأنماط القصصية لا تدعى الحقيقة؛ فالعبارات التعبيرية مثلاً تدفع الأشياء للحدوث (أو تحاول). فعبارة "أنا أسمى هذه الطفلة كاتريونا" تفعل ما تقول (لو صحت الظروف)؛ ولا تؤكد حقيقة عن شيء. ومع ذلك فالعبارات التعبيرية ترد أيضًا فى القصص، ما قد يمثل مشكلة للتحليل الفلسفى – انظر مقال ديريدا

Derrida, 'Signature Event Context' in Derrida. 1988. pp. 1-23.

أن المشكلة التى تنشأ مع التفرقة تنبع إلى حد كبير من الصعوبات العملية فى الأمثلة المعطاة: فكيف لنا أن نعرف ما إذا كانت الجملة أو النص يدعى الحقيقة أو لا يدعيها (ومن ثم ما إذا كان الحكم عليها بأنها خطأ أو مضللة له أى معنى)؟ فاللغات بشكلها المكتوب على الأقل لا تشتمل فى العادة على علامات تدل بشكل قاطع على وجود زعم كهذا؛ وجملة جويس عن بَك موليغان يمكن أن ترد بهذا الشكل كتقرير عن فرد حقيقي. ومع أن هناك أشكالاً تركيبية ترتبط بالسرد (كاستخدام الخطاب غير المباشر الحر - جمل من قبيل "غدا سيريهم") فهى قد تستخدم فى سرد تاريخى بالتأثير نفسه الذى تستخدم به فى سرد قصصى. وبما أن الجمل نفسها لا تعلن عن حالتها كخيالية أو غير خيالية، فالتفرقة تتوقف تماما على السياق الذى ترد فيه بالنسبة للقارئ أو المستمع، والسياق قد لا يوفر المعلومات الكافية. والمشكلة ذاتها تنشأ مع السخرية وهو استخدام للغة يخضع التوكيد الحرفى فيه، والذى يتم بالكلمات للتعديل (بل للتكذيب) نتيجة لسمة ما فى السياق - مثال، الظروف التى تجعل من المستحيل على التقرير أن يكون صحيحا حرفيا. وقد يعتبر القصص فرعا أو ضربا من السخرية ينبئ السياق فيه القارئ بأن الجمل تشير إلى واقع من نسج الخيال.

إذن ما المفاتيح التى ترشدنا فى النص إلى استنتاج أن الجملة أو النص من نسج الخيال؟ الإجابة الأبسط هى: السمات التى تدل على أن كاتب الجملة أو النص يقصد بهما أن يُقرآ كخيال. وقد يبدو أن هذا يدخل ضمن فكرة "الادعاء" الذى تزعم به الجملة أنها تمثل حقيقة أو تخرج عن دائرة الحقيقة والزيف: والادعاء يُفترض أنه من صنع كاتب الجملة وهو يكتبها. والسياق الذى ينبئنا بذلك قد يكون على شكل جمل أو كلمات أخرى، كعنوان أو نبذة أو المظهر الخارجى للمطبوعة، كأن تكون دورية علمية أو رواية ذات غلاف خفيف، وقد تكون الظروف التى

نواجه فيها النص كالتزكية من صديق أو من المعلم. ويمكن دائمًا بالطبع أن نتغاضى عن المفاتيح أو أن نسيء قراءتها، وأن نتوصل للاستنتاج الخطأ عن مقاصد الكاتب؛ لكن هذه قد تبدو مشكلة محتومة في واقعيات القراءة، وليست مشكلة نظرية تخص التفرقة التي تتم. فالكاتب يتوقع أو لا يتوقع أن تُقرأ جملة ما كجملة خيالية أو غير خيالية أو ساخرة أو حَرفية، ومهمة القارئ أن يدرك بأية وسيلة ممكنة أيهم هي.

الأشياء ليست بهذه البساطة للأسف. وهناك عديد من المواريث الفلسفية والنقدية تبين أن عملية الكتابة وعملية القراءة أعقد مما يوحي به هذا النموذج. والتفكيكية من أقوى هذه المواريث. وتناول جاك ديريدا عديدًا من محاولات إيجاد أرضية فلسفية لمشهد الكتابة والقراءة الذي استعرضت لتوى، وتوصل مرارًا وتكرارًا لإخفاقات مفيدة للغاية. إلا أن كلمة "إخفاق" ككلمة "للأسف" في مستهل هذه الفقرة تعطي انطباعًا خطأ بأن القراءات التفكيكية لا تستهدف كشف العيوب في الآراء والقصور الفكري لدى كاتبيها، وحقيقة أن النموذج البسيط لا يفيد تسبب البهجة بقدر ما تسبب الندم. ومن خلال اشتباكهم القوي والشديد التدقيق مع هذه التساؤلات أثبت عديد من الفلاسفة تعقيد مفاهيم من قبيل "المعنى" و"الحقيقة"، ونحن نركن إلى هذا التعقيد في ممارساتنا الثقافية والسياسية والاقتصادية.

من أكثر الطرق فعالية والتي ركز بها ديريدا على عمليات اللغة المعقدة كما تُنتج وتستقبل تتبع الدور الذي تلعبه فكرة الكتابة في عديد من الأعمال الفلسفية، وعلاقتها بمفاهيم من قبيل الحقيقة والوجود. فالتعبير الخالص عن الحقيقة إن وجد لكان مباشرًا ولما اعتمد على أي شيء خارجه، ذلك أن الاستعانة بعون خارجي يحمل خطر تلويث صفائه. أما التعبير عن الحقيقة – أو عن عبارة تقريرية تدعي الحقيقة – فيتم عن طريق اللغة، اللغة التي لها تاريخها المترسب وخصائصها

البنيوية وإمكاناتها الرمزية. والحقيقة فى اللغة ليست ماثلة ببساطة، بل لابد أن تمر دائمًا عبر المكان والزمان، وهذا معناه أن السياق الذى تُنتج فيه يختلف دائمًا عن السياق الذى تُستقبل فيه. ولكن لماذا نختار الكتابة؟ تاريخيًا كانت اللغة فى هيئة الكتابة هى التى تتهم باختلاق المشكلات بتدخلها بين محاولة الكاتب بيان الحقيقة وتلقى هذا البيان من جانب قراء بعيدين عنه فى المكان والزمان، وبالتالى خاضعين لأهواء النقل المتقلبة. والكلام من ناحية أخرى يمثل للفلاسفة منذ عصر أفلاطون على الأقل ضامنًا للصدقية ولآنية تواصل أحد الناس مع غيره. فالسخرية مثلاً ترتبط بطريقة خاصة فى الكلام تضيع حين تُكتب الكلمات؛ وإذا لم يوقن المستمع يمكنه دائمًا أن يسأل "هل أنت جاد؟" وهناك أيضًا بعض التغيرات فى طبقة الصوت ترتبط بالقص، وبالتالى فأية صعوبات تصادفنا فى تمييز القصص عن غيره يمكن أن يقال إنه عيب الكتابة.

إلا أن ديريدا يبين فى عديد من أعماله أن الآراء الفلسفية التى تؤيد هذه الحالة تقصر دومًا عن الوصول لهدفها: فالكلام يخضع لما تخضع له الكتابة من وساطات على الرغم من وهم المباشرة والحضور. فالإشارات التى ينقل بها المتكلم خيالية كلامه مثلاً جزء من النظام اللغوى لا يختلف عن الصوائت والصوامت وعرضة كغيرها لإعادة التأويل فى سياقات جديدة. وإيثار الكلمة المنطوقة باعتبارها موضع الحقيقة يعد جانبا واحدًا من توجه أوسع نطاقًا فى الفكر الغربى يؤثر الحضور على الغياب والمباشر على غير المباشر والأصل على النسخة وغير الخيالى على الخيالى – ويخلق فى خضم ذلك تناقضات طفيفة يتفاعل فيها شىء أكثر تعقيدًا وفائدة.

ونظرًا لعدم مباشرة الكلام كله فإن الصعوبات التى تكتنف التمييز بين

الخيالى واللا خيالى (أو بين الحرفى والساخر) لا مجال لاعتبارها عملية تمامًا. والمسألة ليست أن من الصعب أحيانًا تحديد ما إذا كان المقصود من جملة ما أن تؤخذ كتوكيد للحقيقة أم لا. ولنصل بنقاشنا لحافته من الأدق القول إن من المستحيل عليك أن توقن يقينًا مطلقًا بأن من المناسب (أو من غير المناسب) أن تعتبر جملة ما توكيدًا لحقيقة، لأن نوعية السياق اللازم تنبئنا بأن هذا – أى سياق موثوق ومؤكد تمامًا – لا وجود له. وأى سياق يمكن دائمًا تغيير سياقه. وسياقات الماضى يستحيل توكيدها تمامًا؛ وسياقات المستقبل يستحيل التنبؤ بها تمامًا. وهذه الحالة تؤثر حتى على فعل الكتابة: فليس للكاتب سيطرة كاملة على السياق الذى يجعل ذلك ممكنًا – مثال ذلك الدوافع اللا واعية وراء اختيار ألفاظ بعينها. والكاتب الذى يظن أن عمله يدخل فى نطاق اللا خيال برمته يكتب غالبًا كهذه الشخصية أو تلك دون أن يدرك ذلك، وكذلك يفعل الصحفى القاسى والمؤرخ المتعاطف والفيلسوف المدقق. ولعل الكتابة غير ممكنة إلا بهذا القدر من الخيال – لكن هذا يصدق بالتالى على الكلام. هذه الشروط التى تبدو كأنها قيد على القدرة البشرية تنبع من الخصائص البنيوية نفسها التى تجعل توكيد الحقيقة ممكنًا أصلاً: فإذا لم تكن اللغة نظام وسائط، وإذا لم يكن الكلام مفتوحًا دائمًا لسياقات جديدة، لما أمكن أن يبدأ فى أداء عمله. وإذا لم تتمكن عبارة تقريرية ما من أن تكون دائمًا خيالاً فلا مجال لأن تدعى أنها حقيقة[١].

(١) ردًا على توكيد جون سيرل على أن العلاقة بين الخيال واللا خيال علاقة "تبعية منطقية" علق ديريدا قائلا: "السؤال الحقيقى يصبح حينئذ هو: ما هى "لغة الخطاب المعيارية للا خيال"، ماذا يجب أن تكون وما الذى يستدعيه هذا المسمى بمجرد أن تكون خياليته ... ممكنة (وأيضًا بمقتضى الكلمات نفسها والعبارات نفسها والنحو نفسه)؟ (Derrida, 1988, pp. 102, 133). ويواصل فيشير إلى أن القواعد التى تحكم التفرقة بين الخيال واللا خيال تشترك فى الخيال، لأنها مخترعات رمزية وليست "أشياء موجودة فى الطبيعة" (ص١٣٣-١٣٤).

إن استحالة ترك الخيالى عالقًا تمامًا فى كتابة غير الخيالى له عواقب أوخم على بعض الأجناس الأدبية من غيرها. ففى قراءة رسالة فلسفية أو تقرير علمى مثلاً لو وجد المرء نفسه غير موقن من عدم وجود عبارات خيالية بين العبارات غير الخيالية فإن التوصل إلى ما يُظن أنه حقيقة فلسفية أو علمية يصبح مشكلة. ومن المواضع الأخرى التى يحظر فيها الخيال - وإن استحال منعه - القانون. يتناول ديريدا كل هذه الأمور فى مناقشته قصة كافكا المختصرة "أمام القانون". ويقدم نص كافكا كحكاية رمزية - خيال - عن الخيالية فى قلب القانون ويبين أن كلاً من فرويد وكانط، عالم وفيلسوف، يركنان إلى شىء كالخيال وليس بوسعهما تحاشى ذلك. وفى تعليقه على استرسال كانط فى أمر قطعى فى قلب القانون الأخلاقى يقول: «مع أن سلطة القانون تقصى التاريخية والسردية التجريبية، وذلك فى لحظة تبدو فيها عقلانيتها غريبة على خيالها وتصورها ... فلا يزال إيواء هذه الطفيليات يبدو بدهيًا»[١]. فالخيال والتصور كطفيليات خارجيان بالنسبة للقانون (والعلم والفلسفة تحكمهما العقلانية) إلا أن مضيفيهما يعتمدان عليهما فى تشغيلهما، وإن لم يكن هذا التشغيل سلسًا كما ينبغى[٢].

ومن أنماط الكتابة الأخرى التى يبدو حتميًا فيها أن يتمكن القارئ من تحديد اللحظات الخيالية السيرة الذاتية[٣]. ففى السرد الذاتى يدعى الراوى أن «هذه الأحداث التى تؤكدها هذه الجمل وقعت لى». وفى أية سيرة ذاتية أصيلة يمكن اعتبار هذا الراوى والمؤلف الفعلى لهذه الجمل شخصًا واحدًا، ويحق لنا أن نحكم على كل جملة ما إذا كانت صادقة أم كاذبة. (فى السير الذاتية الخيالية مثل "مول

(1) Derrida, 1992, p. 190.

(٢) يقول ديريدا إن الكتابة تعامل دائمًا باعتبارها "طفيلا" من جانب التراث الفلسفى (Derrida, 1988, p. 102). وانظر ميلر (١٩٧٩).

(٣) للاطلاع على مناقشة عن الطبيعية الخيالية للسيرة الذاتية انظر de Man (١٩٨٤).

فلاندرز" لديفو أو"توقعات كبرى" لديكنز نميز بصورة واضحة ضمير المتكلم فــي النص عن المؤلف؛ فضمير المتكلم قادر على الكذب، أما المؤلف فلا.) ومن السير الذاتية التى ترتكز كثيرًا على هذا الادعاء ما يعرف بالاعترافات: سير ذاتية يوجّه فيها المرء للشعور بأن الحقيقة مخبأة – لسبب وجيــه – إلــى أن تحــين لحظــة الإفصاح عنها فى اللغة(١).

هنا نبدو كأننا فى أبعد نقطة ممكنة عن الخيال. وإذا وجدنا فى القراءة سيرة ذاتية اعترافية نتشكك فيما إذا كان علينا أن نحكم على عباراتها التقريريــة علــى أساس صدقها أم نستمتع بها كخيال فربما كان علينا أيضا أن نتخلى عن أى احتمال لتجربة شيء كقوة الاعتراف. (هذا لا يصدق إذا وجدنا أنفسنا غير مصدقين بعض العبارات – فالإمساك بكاتب سيرة ذاتية وهو يكذب قد يشبه تسجيل لحظة صــراع داخلى شرس مع الذاكرة والضمير، والعثور على قوة الاعتراف معــززة.) ولكــن كما رأينا فما نظن أنه يقول الحقيقة ينتقل إلينا عن طريق نظم لغوية وغير لغوية – عن طريق تاريخ النوع الأدبى للسيرة الذاتية (بما فى ذلك السيرة الذاتية الخياليــة) مثلاً – وقد نختبر كحقيقة عملاً يستغل هذه النظم بنجاح، وبالتالى فهو خيال إلى حد ما أو تفصيل لشخصية قابلة للتصديق على نماذج موجودة. وبالنسبة للكاتب فإنتاج اعتراف مقنع قد يعنى التنصل من أشكال تقليديــة وســوابق خياليــة، إلا أن هــذا التنصل فى حد ذاته تقليدى. (المتكلم فى غزلية "أستروفيل وستلا" لــ فيليب سيدنى

---

(١) من الغريب أن ديريدا يربط تطوره الفكرى ومؤسسة الأدب بفكرة الاعتراف. فيتحدث فى أحد اللقاءات عن رغبة مراهقة فى الإمساك بذكرى ما يحدث – "شيء يشبه حركة عاطفية نحو الثقة والاعتراف" (Derrida. 1992. 34) – ويقول إن من بين النصوص الأولى التى اهتم بها الاعترافات، لا سيما اعترافات روسو وجيد. ثم يعرّف الأدب بأنه مؤسسة (ولكنها مؤسسة خيالية) تسمح للمرء من حيث المبدأ بأن يقول كل شيء (tout dire)، سواء بمعنى الوصف الكلى أو بمعنى الكلام دون قيود.

والذى يمكن اعتباره هو المؤلف يقيم دعواه بقول الحقيقة مرارًا على رفضه الأعراف البتراركية.) وهكذا فحتى السير الذاتية الأقوى لا يسعها الإفلات من الخيال، وبعض الاعترافات المهمة تقر بذلك، ولكنها تفلح فى الحفاظ على قوة قول الحقيقة فى الاعتراف. والآن نشرع فى تقديم مثال.

الاعتراف ككتابة: الصبا- لـ ج. م. كويتسى

الكاتب الجنوب أفريقى ج. م. كويتسى ليس معروفًا بالمكاشفة الذاتية الاعترافية. ففى سلسلة من سبع روايات بدءًا برواية "أرض الغسق" (Duskland) فى ١٩٧٤ وحتى "سيد بطرسبرج" (Master of Petersburg) فى ١٩٩٤ ابتكر لنفسه أسلوبًا روائيًا لا يقدم أى تلميح لحضور شخصى للمؤلف. وما كتبه كويتسى من تعليقات نقدية أيضًا – وكتابيه "الكتابة البيضاء" (White Writing) و"الإهانة" (Giving Offense) ومقالاته التى جُمعت فى "مضاعفة النقطة" (Doubling the Point) – كلها لا تندرج ضمن المكاشفة الذاتية. ويبلغ إحجامه عن تعليل قصصه من منظور حياته إلى حد الحمق فى اللقاء المكتوب الذى نشر فى عدد ١٩٩٤ الخاص من مجلة "ساوث أتلانتك كوارترلى" المخصص لكويتسى: فالأسئلة التى تحتل ما يقرب من ثلاث عشرة صفحة إجمالاً يجاب عليها فيما يزيد قليلاً عن صفحة واحدة.

المسألة ليست مباشرة بهذه الصورة بالطبع – وكويتسى أول من يتفق مع ذلك. ففى مستهل سلسلة اللقاءات التى تشكل جزءًا من "مضاعفة النقطة" يجيب عن سؤال ديفيد آتويل الأول، والذى يتعلق بمسألة غياب الكتابة الخاصة بالسيرة الذاتية من إنتاجه الأدبى بما يلى:

«دعني أتعامل مع هذا باعتباره سؤالاً عن قول الحقيقة لا باعتباره سؤالاً عن السيرة الذاتية. فالكتابة كلها بالمعنى الأوسع سيرة ذاتية: كل ما تكتب، حتى النقد والقصص، يكتبك كما تكتبه»[1].

وتتواتر من حين لآخر لحظات سيرة ذاتية من نوع أكثر وضوحا، ويمثل حوار كويتسى مع آتويل فى "مضاعفة النقطة" أداة لتأمل مطول عن تطوره الفكرى. وينتهى آخر اللقاءات فى ذلك الكتاب بفقرة غير عادية يحكى فيها كويتسى قصة حياته حتى سنوات ١٩٨١-١٩٨٣. ومن سمات هذه الفقرة أن كويتسى يختار أن يتكلم عن نفسه كصبى بضمير الغائب وفى زمن المضارع. وفيما يلى وصفه جزءا من صباه الأول:

«سنوات حياته فى ريف وورتشستر (١٩٤٨-١٩٥١) كصبى ذى خلفية أفريكانية ملتحق بمدرسة إعدادية إنجليزية فى حقبة شهدت صحوة قومية أفريكانية، حقبة أعدت لمنع ذوى الأصول الأفريكانية من تنشئة أطفالهم على الحديث بالإنجليزية، توقظ فيه أحلامًا عسيرة يرى فيها نفسه مطاردًا ومتهمًا؛ وفى سن الثانية عشرة يخالجه شعور ناضج بالتهميش الاجتماعى[2].

ولا يقول «الآن يبدأ فى الشعور بالقرب من الأنا: سيرة الآخر تنحسر إلى سيرة ذاتية» إلا فى حديثه عن التحاقه فى سن الخامسة والعشرين (أى فى منتصف عمره حتى تاريخ اللقاء) بجامعة تكساس كطالب دراسات عليا.

---

(1) Coetzee, 1992, p. 17.
(2) Coetzee, 1992, p. 393.

لكن هذا كله لم يهيئ قراءه للكتاب الذى صدر فـــى ســنة ١٩٩٧. يعتبـــر "الصبا: مشاهد من حياة ريفية"[١] حكاية قصيرة (وشديدة الانتقائية) لشباب كويتسى فى ووريتشستر وبعض من تجاربه كمراهق فى كيب تاون. تقع الأحداث الرئيـــسة للكتاب حين يبلغ جون سن العاشرة إلى الثالثة عشرة (أى بـــين ١٩٥٠ و١٩٥٣)؛ والخلفية (التى لا تُرى إلا بعينى الصبى) هى خلفية السنوات الأولى من الحكومـــة القومية الأفريكانية لجنوب أفريقيا ونزول أسرة كويتسى من مكانة الطبقة المتوسطة إلى شىء أقرب إلى الفقر. وتُروى كالفقرة التى تتناول صباه فى لقـــاء "مـــضاعفة النقطة" بضمير الغائب وفى زمن المضارع.

ونتيجة هذا الاختيار لنمط العرض مباشَرة فذة، بل نكاد نقول ضـــحالة فـــى سرد الأحداث، وليس شعور الألفة الذى نخرج به من سيرة ذاتية اعترافية من نوع أكثر رشدًا. وفيما يلى عينة من سرد مباشر يتضح فيه تأثير اختيار كويتسى غيـــر العادى للضمير والزمن:

> «مرة فى السنة يأتى سيرك بوزويل إلى وورتشستر. كل من فى فصله يذهبون؛ لمدة أسبوع يتواصل الحديث عن السيرك ولا شىء غيره. حتى الأطفال الملونون يذهبون بصورة ما: يقفـــون خـــارج الخيمة لساعات يستمعون للفرقة ويتلصصون خلل الفتحات.
>
> ينوون الذهاب بعد ظهر الأحد، حين يكون أبـــوه يلعـــب الكريكت. أمه تجعلها نزهة لثلاثتهم. ولكنـــها عنـــد كـــشك التذاكر تسمع صدمة أسعار بعد ظهر الأحد المرتفعة: سدســـان

---

(1) Boyhood: Scenes from Provincial Life.

للأطفال، نصف للكبار. ليس معها ما يكفى من المال. تشترى تذكرتين له ولشقيقه وتقول لهما: "ادخـــلا، ســـأنتظر هنـــا". لا يرضى ولكنها تصر». (٤٧)

من نافلة القول إن هذا الأسلوب السردى غير مألوف فى السيرة الذاتية. فإذا أخذنا نموذجين سابقين يحكيان قصة طفولة كاتب موهوب هما "نشأة هنرى آدمـــز" و"لوحة للفنان فى شبابه" نجد أن كليهما يستخدمان ضمير الغائب (عمـــل جـــويس مزيج عمد من الحقيقة والخيال بالطبع)، وإن دونا بزمن الماضى – ويمكن لكليهما نتيجة لذلك أن يستعملا سخرية الكبار لتعقيد سذاجة الصبى. كثيـــر مـــن قـــصص كويتسى يقترب من نمط سيرة ذاتية أكثر منه فى "الصبا": يـــستعمل فـــى معظمـــه ضمير المتكلم، ومن بين الاستثناءين يستعمل زمن الماضى. ولا يستعمل كلاً مـــن ضمير الغائب وزمن المضارع إلا "سيد بطرسبرج"، ومما يلاحظ أن هذه الروايـــة التى كانت آخر ما كتب قبل "الصبا" يمكن اعتبارها الأكثر اعترافية[١].

ونتحول إلى مضمون عمل كويتسى ونشير إلى أنه يذكرنا بعديد من الـــسير الذاتية الاعترافية المعروفة، سواء أكانت أصيلة أو روائية أو شبه روائية. فكما هو حال الشاب أوغسطين فى "اعترافات" (**Confessions**) ومارسيل الشاب فى "بحثـــا عن الزمن الضائع" (**À la recherché du temps perdu**) فإن الحضور الأقـــوى فى حياة الشاب جون هو حضور أمه، حتى فى تمرده عليها؛ ويصعب الهروب من الشعور بأن الإقرار بهذه الدرجة من الارتباط يتطلب صراعا داخليا حاذا. وكما فى "اعترافات" روسو وفى عديد من اعترافات دوستويفسكى الروائية فإن الحياة التـــى تروى تفاصيلها تتميز بأسرار مخفية بحرص شديد وبشعور حاد بالعار. وصـــدمة

---

(١) للمزيد عن هذه الرواية وقوتها الاعترافية انظر Attridge (١٩٩٦).

صراحة السيرة الذاتية بعد سنوات عديدة من المقاومة والكتمان توحى بنهج اعترافى. والسؤال الذى أود أن أطرحه هو ما إذا كان الاعتراف ممكنا بضمير الغائب وبزمن المضارع.

إن كويتسى نفسه له تحليل دقيق للاعتراف قد يلقى الضوء على هذا السؤال، وهو مقال مطول بعنوان "الاعتراف والتردد"[1] نشر أول مرة فى سنة ١٩٨٥ وأعيد نشره فى "مضاعفة النقطة". (تأليف هذا المقال نفسه فى عامى ١٩٨٢-١٩٨٣ هو الذى يعتبره كويتسى فى لقائه الأخير فى الكتاب اللحظة المحورية فى حياته الأدبية التى استمرت عشرين عاما، لحظة يكتشف بعدها أنه لا يستطيع أن يحكى حياته بضمير الغائب.) ففى تناوله "لحن كرويتسر" لتولستوى و"اعترافات" روسو و"ملاحظات من تحت الأرض" و"العبيط" و"الممسوس" لدوستوييفسكى يبين كويتسى الإسهاب البنيوى فى سياق دنيوى. فكل فعل اعترافى يخضع لفحص انعكاسى ذاتى: يمكن مناقشة دافعه ويمكن الاعتراف بدنسه (أو بزيف ادعائه الطهر)، ويمكن مساءلة الدافع لهذا التطويل فى المساءلة، والاعتراف بنقصها، وهكذا بلا نهاية. (فى تصور أكبر لكتابات كويتسى قد يرى المرء أن مقاله عن الاعتراف يعد فى حد ذاته مثالاً على هذا الانعكاس الذاتى الشكى من جانب الشخص الذى يحاول الاعتراف.) والاعتراف فى السياق الدينى، وهو فعل إيمانى يؤكده الحرص على الفضيلة، هو وحده الذى يمكن أن تكون له عاقبة غير تعسفية.

وفى "الصبا" نجد أن اختيار كويتسى للضمير والزمن هو الذى يحول دون الدوران اللا متناهى للاعتراف بقطع التيار عنه قبل أن يبدأ فى الدوران. فاستعمال ضمير الغائب يفصل الصوت السردى ضمنا عن الوعى المسرود، ويقول لنا إن

---

(1) 'Confession and Double Thoughts'.

هذا كان شخصنا آخر وإننا نقرأ ترجمة لحياة شخص آخر لا سيرة ذاتية. واستعمال زمن المضارع يؤكد مباشرة الأحداث المروية ويحرم النص أية استعادة للأحداث وأية نقطة يمكن للكاتب أن يتأمل منها ويعبر عن الندم على التصرفات والمواقف الموصوفة (أو الرضا عنها). بعبارة أخرى يحقق كويتسى التأثير نفسه الذى يصادفنا فى أعماله الروائية، فالقارئ يحرَم راحة مستوى فوق سردى أو منظور يمكن منه للمؤلف أن يطلق أحكامه (على ذاته الأولى فى هذا المقام). ولو كان لأحد أن يتحمل مسؤولية الحكم على الصبى فى "الصبا" فهو القارئ، وبالتالى يزّج بالقارئ فى الشرك الأخلاقى الذى ينصبه العمل.

وفى مقاله عن الاعتراف يؤكد كويتسى بصورة خاصة على الصلة بين الاعتراف والحقيقة. فبتركيزه انتباهه على الاعتراف الدنيوى يفترض التفرقة التالية:

> «بوسعنا أن نحدد معالم نمط لكتابة السيرة الذاتية يمكن أن نسميه "الاعتراف" لتمييزه عن "المذكرات" و"الاعتذار" بناءً على دافع ضمنى بقول حقيقة جوهرية عن الذات»[1].

هذه "الحقيقة الجوهرية" ليست مسألة حقيقة تاريخية أو واقعية، وهو نطاق "المذكرات"، كما أنها ليست مسألة تفسير بنية الذات أو تشوهها أو التماس الأعذار لها، وهى مهمة "الاعتذار"[2]. ففى لقائه الأول مع آتويل فى "مضاعفة النقطة" يوضح كويتسى أن "الحقيقة الجوهرية" فى الاعتراف هى ألا يُظن بها أنها حقيقة

---

(1) Coetzee. 1992. p. 252.

(٢) التماس الأعذار قد يضعف الاعتراف، لأنه ينطوى على تفادٍ للذنب الذى يتوقف الاعتراف على الإقرار به. لكن العلاقة أكثر تعقيدًا كما يقول بول دى مان فى تناوله لحظات الاعتراف لدى روسو (١٩٧٩، ص٢٧٨-٣٠١). فيرى دى مان أن "الأعذار تفرز الذنب نفسه الذى تبرئه" (ص٢٩٩).

"أعلى" أو"أعمق" قد يتوصل إليها الاعتراف لو تم بنية خالصة وبشجاعة كافية. ويصف عملية التوصل لحقيقة السيرة الذاتية (لا يستخدم لفظ "اعتراف" هنا، لكن الصلة واضحة) كعملية كتابة، والكتابة المفهومة بصورة خاصة:

«من السذاجة الظن بأن الكتابة عملية بسيطة من مرحلتين، أى أن تقرر ما تريد أن تقول، ثم تقوله. بل العكس هو الصحيح كما نعلم جميعًا، فأنت تكتب لأنك لا تعرف ما تريد أن تقول ... إذن فالكتابة تنطوى على تفاعل بين الدفع نحو المستقبل والذى يأخذك إلى الصفحة البيضاء فى المقام الأول وإلى مقاومة. جزء من تلك المقاومة نفسى، لكن جزءًا منها أيضًا عفوية فطرية فى اللغة: ميل الكلمات لاستدعاء كلمات أخرى، وللوقوع فى قوالب تظل تتكاثر. ومن هذا التفاعل ينشأ إن كنتَ مجدودًا ما تعرفه أو تتمنى أن تعرفه وتعتبره حقيقيًا».

(ص١٨)

ويضيف قائلاً:

«أنا لا أرى أن كتابة السيرة الذاتية "المباشرة" تختلف نوعيًا عما أصف. فالحقيقة شيء يأتى فى عملية الكتابة، أو يأتى من عملية الكتابة».

(ص١٨)

إذن "فالحقيقة الجوهرية عن الذات" وهى هدف الاعتراف ليست مجرد كشف ما عرفه الكاتب ولكن كتمه لشعوره بالذنب والعار؛ بل هى شيء يظهر فى البوح

إن ظهرت. وهى لا "تكتشف" من جانب القارئ باعتبارها سلسلة حقائق لم تتكشف بعد؛ وهى لا تعايش إلا فى القراءة، أو فى نوع بعينه من القراءة. والنص لا يشير إلى الحقيقة؛ بل يفرزها. أى إن الاعتراف لا ينبت عن القصص.

والآن، فالاعتراف كما يشير كويتسى فى مقاله يعتبر فى العادة عنصرًا واحدًا فى سلسلة: ارتكاب ذنب فاعتراف فندم فغفران. ولكن فى تناول قصة أوغسطين عن سرقته الكمثرى من حديقة أحد جيرانه يقول إن «الذنب ليس عنصرًا جوهريًا» (ص٢٥٢). وما يبحث عنه أوغسطين هو حقيقة عن نفسه تعلل السرقة، «مصدر داخل النفس للخطأ». وبالنسبة لأوغسطين لن يجد هذا المصدر إلا بإقراره بنعمة الرب: اكتشاف الحقيقة سيكون فى الوقت نفسه الغفران. أما فى الاعتراف الدنيوى فمثل هذا الغفران غير ممكن؛ حتى المغفرة للنفس كما يبينها كويتسى فى تناوله قصة "الممسوس" تخضع لمزيد من الشك فى النفس. ويقول كويتسى قبيل ختام مقاله: «نهاية الاعتراف أن يبوح المرء بالحقيقة لنفسه ومن أجل نفسه» (ص٢٩١).

قد تبدو هذه للوهلة الأولى عبارة مفاجئة: أليس الاعتراف بوحًا بالحقيقة لغيرك أو للآخر، بوح بما ظل حتى تلك اللحظة سرًا دفينًا؟ قد يكون هذا أساس اعترافات روسو وعديد من الأعمال الاعترافية التى تلت بعد صدوره القوى. لكن توكيد كويتسى هو فهمه الحقيقة كشىء يتم التوصل إليه فى عملية التعبير وليست حقيقة دفينة تكتشف فى النهاية. وإذا كان سعى الكاتب للتعبير عما لا يعرفه بعد عقده الوعى بوجود جمهور والحاجة لإقناع طرف آخر، فإنه يضعف وينحرف عن هدفه. يقول كويتسى قبل ذلك فى مقاله وترديدًا لقول تولستوى إن «شرط الصدق ليس معرفة الذات تمامًا، بل التوجه نحو الحقيقة» (ص٢٦١)، وهذا الحرص

الطاغى على الحقيقة لا يمكن حذفه وتبديده إلا بحرص على طرف آخر فى الحوار.(١)

ولا داعى لأن يقرأ المرء بختين أو ديريدا حتى يعى أن محاولته الكتابة لنفسه دون غيره مصيرها الفشل؛ فاللغة المنطوقة تقوم دائمًا على وجود محاور أو محاور محتمل، والـ "نفس" التى يكتب من أجلها المرء ليست مكانًا موصدًا بإحكام، بل مكان يعج حركة دائبة لكيانات غير النفس. والاعتراف عام بالضرورة، لأن اللغة عامة. لكن استحالة خطة البوح بالحقيقة للنفس ومن أجل النفس ليست سببًا لعدم كونها مرغوبة؛ بل العكس، فالرغبة تكون فى أقوى صورها فى مواجهة المستحيل. لكن استحالة هذه الخطة سبب آخر للا نهائية الاعتراف.

وإذا كان بوح المرء بالحقيقة لنفسه هو الغرض من الاعتراف الدنيوى فمن الواضح أن التالى فى سلسلة المكونات التقليدية وهو الندم ليس ملازمًا أساسيًا. فالشعور بالندم والتعبير عنه بالنسبة لما اكتشفه المرء (أو أفرزه) فى بوحه لا يضيف شيئًا لصدق الاعتراف؛ ويطلق جولة أخرى من مساءلة النفس، حيث يشك الفاعل فى أصالة مشاعره. (يصدق ذلك بصورة أكبر لو تم الاعتراف لشخص آخر أو لآخرين، حيث يجنى المرء كل شىء من ظهور الندم.) وقد يكون الندم – أو ما له قيمة فى الندم – يكرر ما هو كامن بالفعل فى الاعتراف بمعناه الكامل. فلو كان الاعتراف هو اكتشاف حقيقة عن النفس كانت تراوغه، ولم يكن المرء يعرفها، ولم يكن يعرف أنه لا يعرفها فهو ينطوى على نوع من تحمل المسؤولية عن تلك الحقيقة. فما أعترف به حقيقة تخصنى أنا وحدى. وبإعطائها

(١) الاعتراف يشبه فى بنيته الهدية فى رأى ديريدا؛ فلو حدث فعل عطاء حقيقى فلابد أن يكون بدون أى وعى برد الفعل الممكن من جانب الآخر. انظر ديريدا (١٩٩١).

شكلاً وبإخراجها للوجود كحقيقة فأنا أعترف بأنها صادقة وبأنها تخصنى. وإذا كان الشكل الأنسب لتحمل المسؤولية هذا هو القص – وهو شيء لا يمكن معرفته سلفًا كما يؤكد كويتسى – فالقص أصدق مما كانت ستكون عليه "الحقيقة"[١].

نعود الآن إلى "الصبا". فمع أنه يفتقد زخارف العمل الاعترافى التقليدى – وأهمها كما رأينا استخدامه ضمير الغائب وزمن المضارع – فالكتاب يمثل خطة الاعتراف كما قدمها كويتسى فى المقال الذى تناولنا وفى لقاءات كتابه "مضاعفة النقطة". وتلك الخطة لا يحكم عليها القارئ بالطبع، لأن غرض الاعتراف «البوح بالحقيقة للنفس ومن أجل النفس»؛ لكن القارئ بوسعه أن يشهد على ما قد نسميه تقليدًا لرولان بارت عن الواقعية (Barthes, 1986) "نتيجة الاعتراف" – تجربة فى القراءة لتعبير عن حقيقة فى ماضى حياة أحد الكتّاب. وليس معنى ذلك أن العمل يُقرأ مجردًا من الفن؛ بل العكس؛ فكل جملة تبدو كأنها نحتت لتعطى التأثير الأمثل. وإليكم مثال ليس سردًا فى زمن المضارع، بل كذكرى حيث يلعب جون وشقيقه الأصغر بآلة كاتبة فى حجرة كرار عمتهما آنى. ويرى الصبيان فى زيارتهما أحد الحقول آلة لطحن الأذرة:

> **«أقنع شقيقه بأن يضع يده تحت القمع الذى تسقط فيه كسر الأذرة، ثم أدار المقبض. وللحظة وقبل أن يتوقف شعر بعظام الأصابع الرقيقة وهى تنسحق. ووقف شقيقه بيده عالقة فى الآلة شاحبًا يعتصره الألم، تعلو وجهه نظرة متسائلة حائرة.**

(١) فى أكثر أعماله اعترافية وهو Circumfession (عمل آخر يهتم بعمق بالعلاقة بالأم) يعبر ديريدا عن إعجابه بعبارة أوغسطين veritarem facere أى صنع الحقيقة، حقيقة «لستُ موقنًا أنها تدخل ضمن أية ديانة بسبب الأدب، ولا تدخل ضمن أى أدب بسبب الدين (ديريدا، ١٩٩٣، ص٤٨).

هرع مضيفوهما جميعًا إلى المستشفى، حيث بتــر أحــد الأطباء نصف الإصبع الأوسط من كف شقيقه الأيسر ...

لم يعتذر لشقيقه قط، ولم يلق اللوم على ما فعل. لكــن الذكرى ثقل يرهقه، ذكرى المقاومة الواهنة للحم والعظــم، ثم الانسحاق»

(ص١١٩)

نحت اللغة الذى يحسه القارئ هنا جزء من تجربة كفــاح صــوغ الحقيقــة (وبالتالى اكتشافها)، أحد عناصر ذلك التفاعل بين "الدفع نحو المــستقبل" ومقاومــة النفس والأداة التى يصفها كويتسى نفسه. وعدم وجود محاولة لتفسير الفعل الرهيب الموصوف هنا أو تعليله لا يقلل من صدقه. واســتخدام ضــمير الغائــب وزمــن المضارع جزء من محاولة الصدق هذه؛ ورأينا ذلك فى سرده هذه الفترة من حياته فى لقاء يدخل فيه كويتسى فى هذا المزاج.

إن الاعتراف والحقيقة لا ينفصلان عن اللغة كما أشار أوغسطين فى مثــال سابق على التفكير التفكيكى. وفى قراءته حديث أوغسطين إلى الرب بأنه يبوح لــه بالحقيقة «فى قلبى أمامك فى اعتراف؛ وفى كتابتى أمام عديــد مــن الــشهود»[١] يطرح ديريدا تساؤلاً عما إذا كان فعل الكتابة نفسه ذنبا يــستوجب الاعتــراف[٢]. وهذا الاقتراح يجد صدى لدى كاتبين غيره ممن يمكن تسميتهما تفكيكيين. فيــرى دى مان فى مقاله عن "اعترافات" روسو أن الأخير مهدد بعمــل اللغــة كالآلــة،

---

(1) Confession X. I. 1.

(٢) ١٩٩٣، ص٤٦-٤٨.

ما يضرب إسفينًا «بين معنى أى نص وتطبيقه»[١]. وفى "سيد بطرسبورج" يبتكر كويتسى شخصية يعترف صاحبها - لنفسه - بأنه يجرب الكتابة كمدخل إلى الشر. والشخصية ليست خيالية إلا فى جزء منها، واسمه فيودور دوستويفسكى، وهو على وشك الشروع فى رواية جديدة هى "الممسوس" يلعب الاعتراف فيها دورًا حيويًا. وهو أيضًا ج. م. كويتسى يعترف بحقيقة صنعه قصصًا بالطبع.

(١) ١٩٧٩، ص ٢٩٨.

المصادر والمراجع

Attridge, Derek (1996), 'Expecting the Unexpected in Coetzee's *Master of Petersburg* and Derrida's Recent Writings', in *Applying: to Derrida*, ed. John Brannigan, Ruth Robbins and Julian Wolfreys (London: Macmillan), pp. 21–40.

Barthes, Roland (1986), 'The Reality Effect', in *The Rustle of Language*, trans. Richard Howard (Oxford: Blackwell), pp. 141–8.

Coetzee, J. M. (1992), *Doubling the Point: Essays and Interviews*, ed. David Attwell (Cambridge, MA: Harvard University Press).

—— (1994), *The Master of Petersburg* (London: Secker and Warburg).

—— (1997), *Boyhood: Scenes from Provincial Life* (New York: Viking).

de Man, Paul (1979), *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust* (New Haven, CT: Yale University Press).

—— (1984), 'Autobiography as De-Facement', *The Rhetoric of Romanticism* (New York: Columbia University Press), pp. 67–81.

Derrida, Jacques (1988), *Limited Inc.*, ed. Gerald Graff (Evanston, IL: Northwestern University Press).

—— (1991), *Given Time: I. Counterfeit Money*, trans. Peggy Kamuf (Chicago, IL: University of Chicago Press).

—— (1992), *Acts of Literature*, ed. Derek Attridge (New York: Routledge).

—— (1993), *Circumfession*, in Geoffrey Bennington and Jacques Derrida, *Jacques Derrida*, trans. Geoffrey Bennington (Chicago, IL: University of Chicago Press).

Miller, J. Hillis (1979), 'The Critic as Host', in Harold Bloom *et al.*, *Deconstruction and Criticism* (New York: Seabury Press), pp. 217–53.

٧

التفكيكية والفيلم

روبرت سميث

تقديم

صحيح أن ديريدا نشر مع برنارد شتيجلر كتابًا عن التليفزيون(١)؛ ويشير في الندوات من حين لآخر إلى الأفلام(٢)؛ بل إنه ظهر في فيلم "رقـص الأشـباح"(٣)؛ ويقول إنه يشاهد كثيرًا من الأفلام(٤) ولكن على خلاف إسهامات ديريدا الـضخمة في سائر المجالات يظل ما كتب عن الأفلام قليلاً حسب علمـي. فنـشر أعـدادًا متفاوتة من الأعمال في مجالات ذات صلة وثيقة بها كالتصوير والحوار والموسيقا والرسم والقصص(٥)، في حين لا شيء عن الأفلام – ولو أنـه يمكـن القـول إن الأفلام تشمل مزيجًا من بعض تلك المجالات ذات الصلة أو كلها. وكل مـا نُـشر بضع ملاحظات في لقاء عام عن الفنون المكانيـة (وهـي ملاحظـات سـنبحثها بالتأكيد). وقد يفاجأ البعض وربما يحبَطون لإحجام ديريدا عن الخوض فـي هـذا

---

(1) Derrida and Stiegler. 1996.

(٢) سمعت مثلا أن Blow up لأنطونيوني نوقش في ندوة لديريدا في باريس منذ سنوات.

(3) Ghost Dance. McMullen, 1983

(4) Brunette and Wills, 1994, p. 9.

(٥) انظر
"Lecture de 'Droit de Regards'" (Feu la Cendre). 'Ce qui Reste à Force de Musique (La Vérité en peinture) and 'Survivre'.

الموضوع نظرًا لأنه (أ) كتب عن تلك المجالات ذات الصلة به (ب) أعماله واسعة النطاق لدرجة أن التغاضي عن الأفلام قد يجعلها تبدو كما لو كانت نقطة عمياء (جـ) هناك نصوص فلسفية مهمة تتناول الأفلام وتضمن اهتمامًا نقديًا جادًا (ناهيك عن وفرة الأفلام المهمة والمثيرة للفكر) (د) خلفية ديريدا فى علم الظواهر – وهو مبحث يتعامل بكثافة مع الصوت والصورة فى الزمن – تؤهله للمهمة بشكل ممتاز. ومن ناحية أخرى فمن القسوة أن يشكو المرء من قلة إنتاجية جاك ديريدا (نظرة خاطفة إلى قائمة منشوراته ستسر من لا يعرفونها). وصمت ديريدا النسبى على أية حال لم يمنع الباحثين فى الدراسات السينمائية من الكتابة بصورة تفكيكية عن الأفلام أو عن التفكيكية والأفلام (كما لم تمنع وودى آلن من إخراج فيلم بعنوان "تفكيك هارى"). وهناك كتاب على سبيل المثال بعنوان "الشاشة/ المسرح: ديريدا والنظرية السينمائية" يرسم خارطة مفيدة لهذا المجال[١]. وهناك أيضًا عمل "بعد بنيوى" أوسع نطاقًا عن الأفلام يدور فى رأى من الآراء حول ستيفن هيث فى المملكة المتحدة وجيل ديليوز فى فرنسا، وهو ما لا يعدم الصلة بالتفكيكية. ويظل مقالنا هذا قريبًا من ديريدا ويتداول كلمتى "ديريدا" و"التفكيكية" بشكل مترادف، على نحو لا يثير الجدل[٢].

الحاضر والإطار

قد نحتاج لأن نعرف ما التفكيكية ثم ما الفيلم قبل أن نتشاحن حول الصلة بينهما. يشكل سؤال "ما التفكيكية؟" جزءًا جوهريًا مزعجًا من التفكيكية حتى إن

(1) Screen/Play: Derrida and Film Theory. Brunette and Wills, 1989.

(٢) قد يرغب القراء فى الرجوع أيضًا لمقالنا 'Short Cuts to Derrida' وهو مقال عن فيلم "طرق مختصرة" لروبرت ألتمان فى علاقته بفكرة ديريدا عن الارتكاس (Smith, 1996).

طرحه يؤدى إلى إيماءة معقدة؛ ناهيك عن مقاومة التفكيكية للتعريف حتى إذا تجاهل المرء هذه المشكلة، وحاول أن يجيب عن السؤال من منظور أكثر مباشرة. فكأى سؤال عن كنه الشيء فإن سؤال "ما التفكيكية؟" أيضًا يخلّد أسلوب تفكير راسخا ومتفشيًا يقبل التصنيف بوصفه "جوهريًا" أى يفترض أن الأشياء لها جواهر وهذه الجواهر يمكن استنباطها بالدقة الفلسفية المعهودة؛ فى حين أن التفكيكية، وإن كانت لا تقل دقة، تتحدى بشكل لا يكل وتخرج عن النهج الجوهرى. وسأظل على مستوى أكثر محلية وأتخير موضوعات عالجها ديريدا ويمكن تطبيقها على دراسة الأفلام، بدلاً من افتراض أن وزن مشروع موحد يسمى "التفكيكية" يمكن حلحلته بها.

إذا كان هذا الشرط الخاص بالتفكيكية يعنى ضمنًا أن الأفلام تمثل موضوع درس متسقًا فإنه لا يجب أن يعنى ذلك. حتى فى (دعنا نطلق عليه) المجال الجوهرى يحتدم الخلاف حول تعريف الفيلم. ونحن تحيزنا بالفعل بتسمية مقالنا "التفكيكية والفيلم" بدلاً من "التفكيكية والسينما" – أو "التفكيكية والأفلام". فكل عبارة لها تحيزاتها. فـ "السينما" تشير إلى الصناعة والنشاط الاجتماعى لا إلى المنتَج الجمالى الأنقى الذى تشير إليه كلمة "فيلم"، إلا أن "التفكيكية والسينما" يظل أكثر رنينًا من نظيره الشعبى "التفكيكية والأفلام". يميل الباحثون العلميون للكتابة عن "الفيلم"؛ والصحافيون عن "السينما". وبوسع المرء أن يحلل هذه الأشياء باستفاضة؛ فاختيار المصطلحات يثير تساؤلات ثقافية وسياسية واقتصادية واسعة. واللعب وراء المصطلحات الثلاثة جميعًا على سبيل المثال هو صراع بين أوروبا وأمريكا على المنشأ الأصلى للفيلم/ السينما/ الأفلام (ولو أن الهند من مركزها فى "بوليوود" تنتج فى الحقيقة العدد الأكبر بين الدول كافة من الأفلام سنويًا). وعند تناولنا "حديقة الديناصورات" سنبتعد قليلاً ونفترض أنه على الرغم من اتساع هذه المصطلحات – الفيلم، السينما، الأفلام – فليس منها ما يمتد ليشمل حتى بالاتحاد مع الأخرَين نطاق الظواهر التى تشملها اليوم تجربة الـ ... ماذا نسميها؟

إن النقطة التى يُرسم فيها الحد حول الفيلم بعامة، أو أحد الأفــلام بخاصــة، هو فى حد ذاته مسألة تتناولها التفكيكية، وسنتأمل مثالاً على ذلك بعــد لحظــات. ولكن دعونا نرجع للخلف ونحاول أن نطرح السؤال الجــوهرى "مــا الفــيلم؟" – ونتمنى أن نجيب عليه بطريقة أقل جوهرية وأكثر "تفكيكية".

الفيلم من أى نوع (من الفيلم المنزلى إلى الفيلم القنبلــة المتعــدد الأجــزاء) وبغض النظر عن مضمونه أو أسلوبه، هو تسجيل على الأقل. يــسجل مــا هــو حاضر، وما سيصبح حاضرًا، أمام آلة تصوير[1]. وحتى فى حالة "التسجيل علــى الهواء" تكون للفيلم خاصية أن يشاهَد مرة أخرى فى وقت لاحق، بعد زوال اللحظة الراهنة. فمع أنه على الهواء فهو بالفعل حاضر مبدئيًا كتسجيل. وبالتالى فقد يطيل ما كان سيضيع بدونه. فالفيلم «يحرس من بؤس الأشياء» حــسب قــول المخــرج الألمانى فيم فندرز، «أى اندثارها»[2].

كان مشاهدو الأفلام الأوائل تدهشهم وتهز مشاعرهم هذه الهبة الخارقة التى تجود بها الأفلام، وهى بعث ما مضى. والشكل المرئى من الأفــلام حــل محــل التسجيلات الصوتية فى القدرة على محاكاة تجربة الحاضر. ويبدو أن الفيلم يعيــد إلى الحياة ما كان سيضيع بلا رجعة لولاه؛ فهو يشوش الفارق بين الحياة والمــوت بطريقة مذهلة. والنص الأول فى دراسات الأفلام وهو "نظريــة الفــيلم" لــسيجفريد كراكاور يفصل هذه السمة الأساسية، ويؤكد على أهميتها باتخاذه عبارة "خــلاص الواقع المادى" بما تحمل من إيحاءات مسيحية عنوانًا جانبيًا له[3]. ويبدو أن إحيــاء

(١) ظهور التقنية الرقمية تزيد من تعقيد هذا المخطط، حيث يسمح بإيجاد صورة متحركة من صور متحركة أخرى، وبذلك يقطع الصلة بالحاضر. لكن الصلة لا تفصل بالضرورة، بل تخفف فقط.

(٢) نقلاً عن Beicken and Kolker, 1993, p. 4.

(3) Siegfried Kracauer, Theory of Film: Redemption of Physical Reality, 1960.

الحاضر الضائع بكل ما ينطوى عليه ضمنا من انفعال دينى أو دنيوى يحدد مهمة الفيلم الأساسية وبالتالى طبيعته.

ولكن هل نحن على يقين من أن للفيلم بنية تعويضية بهذه البساطة؟ أو بالأحرى هل نحن موقنون من أن الحاضر، وهو القيمة التى يتاجر بها الفيلم بشرائها من الماضى لبيعها فى المستقبل، يمكن أن يضيع ويغتنم بهذا التماثل؟ وقد يساورنا التردد بما لدى ديريدا لكى يقوله عن الحاضر.

يمكن وصف ديريدا بأنه فيلسوف التراث الفائق، والإضافة هنا بمعنييها: الانتماء إلى ذلك التراث والتفلسف فيه فى الوقت نفسه، أى نقده. ومن سمات هذا التراث وجود خط تساؤل لا يسأل "ما هو؟" بالنمط الجوهرى، بل "كيف يمكن؟" وبتطبيق هذا النمط من التساؤل على الفيلم – حيث يعد الفيلم تسجيلاً للحاضر – قد نتساءل: «كيف يمكن تسجيل الحاضر؟ ماذا فى الحاضر يستوجب التسجيل؟ وإذا أمكن تسجيل الحاضر وتكراره وإعادة إنتاجه واقتباسه و و و، فماذا يقول ذلك عن الحاضر؟»

إذن دعونا نجب عن السؤال. ملاحظة أولى ستكون أن الحاضر قابل للتسجيل فعلاً. وإذا كان الحال كذلك فإن الحاضر يرهف السمع للمستقبل إن صح التعبير، ذلك أن تسجيل الحاضر مصمم مبدئيا لكى يعاد تنشيطه بعد الحدث المسجل الذى كان حاضراً؛ ويستحيل رؤية تسجيل لشىء قبل حدوثه بالطبع. والحاضر يحظى بألفة مع المستقبل بالفعل؛ وهو ما يمكن الاستدلال عليه من قابليته التسجيل. ولمزيد من الدقة فهذه الألفة مع المستقبل تنم عن ألفة الحاضر مع نفسه فى المستقبل، لا مع مستقبل غامض ما بصورة عامة، لأننا نتحدث عن إمكانية تسجيل، ومن ثم تسجيل له بالضرورة. وبقدر ما هو قابل للتسجيل فالحاضر يرتبط بذاته (المسجلة) فى المستقبل.

والمعانى الضمنية لأى استدلال "فائق" وتفكيكى أولىّ كهذا أوسع نطاقًا مما قد تنم عنه لهجته الجافة. اثنان من هذه المعانى الضمنية يتعلقان بالزمن بصفة عامة وبالفيلم بصفة خاصة. ففيما يتصل بالزمن قد نستنتج أن المستقبل ليس ما كان كما يقال. فلو أن جزءًا من الحاضر (فى شكل قابلية تسجيل يجسدها فى هذه الحالة الفيلم) تعلق بنفسه فى المستقبل، فإن المستقبل يعد موجودا بالفعل بمعنى من المعانى، وبالتالى يفشل فى التأهل لأن يكون "مستقبليًا" تمامًا. وقابلية الحاضر للتسجيل توحى بأن المستقبل يخفق فى التحرك قدمًا وبعيدًا عن الحاضر. فيتداخل المستقبل مع الحاضر قبل حدوث المستقبل. وهذا الافتراض ينذر بتقويض فكرة الزمن باعتباره سلسلة متعاقبة من "الآنات"، وهى فكرة تشكل أساس كثير من التفكير لا فى الغيب وحسب، بل فى الحياة اليومية.

إذن ما الذى تسجله آلة تصوير حين تسجل شيئًا يفترض أنه حاضر؟ الحاضر سواء سجل أم لم يسجل، قابليته للتسجيل تعود عليه، هى حالة تضع الحاضر فى علاقة بنفسه فى "المستقبل". ولا يعنى هذا إلا أن الحاضر منبتّ عن ذاته؛ ولكى يتصل بنفسه بمرور "الزمن" أو أيًا كانت الوسيلة الغريبة الجديدة لابد من وجود فاصل، حائل، مكان، زمان، ثغرة للحاضر يتصل بنفسه عبرها. وما يسمى "حاضرًا" يخفق فى أن يكون حاضرًا تمامًا بالنسبة لنفسه؛ فهو مؤجل عن نفسه ومنبت عنها فى "مستقبل". ويبتكر ديريدا مصطلح **différance** ليمسك بالحركة المزدوجة لحاضر يختلف عن نفسه ويقسمها، يؤجل نفسه عبر الزمن[1]. هذه الأزمة تنشأ فى حالتها عن قابلية الحاضر للتسجيل، وهى حالة تشبه ما يشير إليه ديريدا بلفظ "قابلية التكرار" (**iterability**)[2].

(1) Derrida, 1972a.
(2) Derrida, 1972c.

بهذا المنطق ندرك أن تعريف الفيلم بأنه تسجيل للحاضر لا يكفى. فالحاضر الذى يسجله فيلم ليس حاضرًا، بل إنه ليس حاضرًا تمامًا بالنسبة لنفسه، لكنه لا يصبح قابلاً للتسجيل إلا إذا لم يكن ... لابد للحاضر أن يكون شيئًا غير نفسه حتى يكون الفيلم ممكنًا؛ فالفيلم يتوقف على لا هوية الحاضر مع نفسه. وقد يظن الفيلم أنه يسجل الحاضر كما كان، ولكن لن يكون هناك فيلم لو كان الحاضر مجرد حاضر. والسؤال الجوهرى "ما الفيلم؟" يؤدى إلى السؤال الفائق كيف يكون الفيلم ممكنًا، والذى يؤدى بدوره إلى دوامة تفكيكية لا يصبح الشيء فيها ممكنًا إلا إذا كان مستحيلاً. أى نوع من العقلانية هذا؟ المنطق يصعب تخطئته، ومن ثم فربما كنا إزاء منطق عاقل دون أن يكون عقلانيا. وهل هناك أشكال للعقل خارج العقلانية؟

إن فكرة الحاضر تكشف عن إحدى أغنى نقاط التداخل بين التفكيكية والفيلم. فهى توحى مثلا بصورة أغرب وأكثر مخالفة للمنطق من "عودة الموتى" والمرتبطة بقدرة الفيلم على إحياء شخوص من الماضى: فلو قصرت هذه الشخوص عن معرفة ذاتها فهل كانت أشباحًا؟ فأى نوع من التلبس المضاعف بالأشباح يجرى فى تجربة الشاشة؟

دعنا نتحرك قدمًا. هناك منطقة أخرى تتداخل فيها التفكيكية والفيلم من الداخل وتتعلق بـ "الإطار" أو"الحد". والحد قد لا يقل ضرورة للفيلم عن إمكانية التسجيل؛ فماذا يكون الفيلم بدون حد (مادى وزمانى)؟ يستفيض ديريدا فى فكرة حد العمل الفنى أو إطاره فى "الحقيقة فى التصوير الزيتى"[1]، ولكن ثم مقالاً آخر فى خلدى هو"التأمل – فى فرويد"[2]. ومن بين عشرات القضايا التى يطرح تبرز قضية التوتر بين القوى الداخلية والخارجية فى عمل من الأعمال لتخدم غرضنا

---

(1) The Truth in Painting, Derrida, 1978.
(2) "To Speculate – on "Freud"", Derrida, 1980.

على أفضل وجه. والعمل فى هذه الحالة كتاب فرويد الـشهير "فيمـا وراء مبـدأ المتعة". ويشكل مقال ديريدا قراءة دقيقة لنص فرويد.

فى كتابه "فيما وراء مبدأ المتعة" يبدأ فرويد بالحديث عن صبى (هو حفيده فى الحقيقة) اسمه إرنست، وعن علاقة إرنست بأمه (آنا ابنة سـيجموند فـى الحقيقـة). فيرى فرويد أن إدراك إرنست للعلاقة ترمز له لعبة يلعبها إرنست. فيأخـذ الـصبى بكرة ويظل يلقى بها بعيدًا ثم يجذبها نحوه قائلاً "بعيد!" حين يقذف بها و"قريب!" حين يستعيدها. يقول فرويد إن اللعبة ترمز للأم، والصبى يمثل تركها إياه ثم عودتها لـه. وهى نقطة تثير الجدل وتخضع لكم هائل من النقاش التحليلى النفسى.

بدلاً من الخوض فى الجدل التحليلى النفسى نفسه، يختار ديريدا أن ينـاقش شيئًا يبدو هامشيًا بالنسبة للعبة (كأنه محلل نفسى بارع). فيـرى أن فرويـد يظـل طوال النص يدور حول الفرضية الرئيسة لبحثه، وهـى أن مبـدأ المتعـة يرقـى لمستوى غريزة للموت. ويتخذ فرويد خطوات جريئة فى اتجاه هذه الفرضية، ثـم ينسحب فى وجل، ويظل كذلك فى نمط متكرر. ويتساءل ديريدا ما إذا كان فرويـد نفسه يلعب لعبة البكرة فينبذ الفرضية ثم يقرها ...

لو كان الحال كذلك فالعلاقة بين المشهدين، كتابة الجد ولعب الحفيـد، علاقـة سيرة ذاتية ضمنًا، لا لأن فرويد اختار أن يكتب عن حفيده فيما كان سيصبح تقريـرًا "علميًا" أو وصفًا محايدًا لولا ذلك، ولا سيرة ذاتية بأسلوب نفسى وحـسب؛ بـل لأن سيجموند وإرنست علقا فى نمط واحد من النبذ والاسترجاع؛ فالنص يمضى فى هـذا النمط والسيرة الذاتية تحدث على مستوى بنيوى (نصى) لا نفـسى. والعلاقـة بـين داخل النص وخارجه، أى مسألة حده، تتحول فجأة. فمثلاً، هل فرويد مؤلـف هـذا النص أم هناك آلة أقوى تحركه؟ وماذا عن هذه العلاقة بين المضمون (حكاية لعبـة

الصبى) والشكل (الرواح والعودة فى نقاش فرويد، لو اعتُبر هـذا شـكلاً) حيـث لا يسعنا القول بأن المضمون يعكس الشكل لأنها جزء منه، ومن ثم لا يمكن أن تعكسه من جديد؟ وإن أمكن القول بأنه يعكسه، ألا يؤدى هذا إلى انعكـاس لا متنـاهٍ (كمـا تعكس أداة توضع على زجاج العربة الزجاج الذى تزينه) ما يحول من حيث المبـدأ دون إغلاق النص بحد آمن؟ وإن احتوى المضمون على الشكل بنَسخه، ألا يتوقـف نموذج الشكل/ المضمون عن أن يكون له معنى؟ تبدأ التساؤلات فى التضاعف.

كما انتقلنا من التفكير الفائق إلى التفكير التفكيكى ننتقل الآن مـن معالجـة "بنيوية" إلى معالجة "بعد بنيوية". يلاحظ ديريدا ويحلل كيفية بناء الـنص وأنماطـه الإيقاعية والفكرية وعلى كل المستويات. ونظرًا لأن هذه البنى تتقاطع مـع حـدود النص فلا مجال لتحديد المستوى أو البنية التى تواجهنا. فـالبنى علـى اختلافهـا تتشارك فى هوية شكلية وتخلق جموحًا يجعل من المستحيل حسم حالة العمل ككل.

بوعينا بمثل هذا "المنطق" نعود إلى الفيلم. سبق أن ذكرنـا ويـم ويـنـدرز، يمثل فيلمه "باريس، تكساس" مثالاً عمليًا. فيتبين أنه كما فى "فيما وراء مبدأ المتعة" وفى قراءة ديريدا له، هناك تضاعفات غريبة تتردد بين إنتاج "بـاريس، تكـساس" والحكاية التى يرويها.

تحكى قصة الفيلم ضمن ما تحكى عن بحث بطلها تـرافيس عـن منـشأه. فيتضح أن أمه حملت فيه فى بلدة تسمى باريس بولاية تكساس الأمريكية بما بـين الاسمين من تنافر، وإليها يتوجه فى بداية الفيلم، فيجتـاز الـصحراء مـن منفـاه الاختيارى فى المكسيك عبر الحدود مع الولايات المتحدة. هذه القصة العادية لرجل يبحث عن منشأه تتضاعف وتتعقد فى بحث الفيلم نفسه عن نقطة يبدأ منها.

هناك نص كتبه ويندرز بعنوان «كمن يطير عميانيًا بدون أدوات: عن نقطة الانطلاق في "باريس، تكساس"»[1] يسجل هذا البحث. في الجملة الافتتاحية يروى ويندرز أن «القصة تحكى عن رجل يظهر في مكان ما في الصحراء ويعود للحضارة». ثم يقول: «قبل التصوير تفقدنا حدود المكسيك مع الولايات المتحدة كاملة». هذا الوقت «قبل التصوير» يضاعف ما قبل تاريخ قصة الفيلم نفسها، أى تجوال ترافيس في منفاه حول تلك الحدود في وقت ما قبل بدء القصة نفسها. وتتداخل حكاية استطلاع المخرج مع حكاية شخصية الفيلم الرئيسة. فتختلط أصول الفيلم بالحكاية التى يحكيها. ويمتزج "إطار" الفيلم، أى تاريخ إنتاجه، بـ "إطار" الحكاية ما يجعل تثبيت هذا الإطار يبدو تعسفيًا. وهناك بنية أكثر هيمنة من كلا الحكايتين تغمر كليهما وتفيض.

وكما في "فيما وراء مبدأ المتعة" لفرويد ينصاع فيلم ويندرز لقانون يتعلق بالسيرة الذاتية يشق إطار العمل ويؤدى لتسرب بين المستويين. والسيرة الذاتية لا تنتمى لنفس شخصية بقدر ما تنتمى لقوة تآمرية بها شيء كالآلة أو آلى. فأين تكمن قوة "باريس، تكساس"؟ ليس في الفيلم تمامًا ولا في الإنتاج تمامًا. وفي "تأمل فرويد" يتحدث ديريدا عن "السيرة الذاتية للكتابة": فهل يحق لنا أن نتحدث عن "سيرة ذاتية للفيلم"؟

ديريدا بنص كلماته

نظرًا لندرة ما كتب ديريدا عن الفيلم ركزنا حتى الآن على استقراء ما كتب في مجالات أخرى وتطبيقه على الفيلم. ومع ذلك فهناك حديث له عن الفنون المكانية، وهو حديث يستحق نظرة عن كثب. فحين سئل عن انتشار التفكيكية في مناطق تبدو للوهلة الأولى نائية كالسينما أجاب ديريدا قائلاً:

(1) Wim Wenders. "Like Flying Blind without Instruments: on the Turning Point in Paris. Texas" (1991).

«فوجئت قليلاً بمدى إمكانية تطبيق المخططات التفكيكية أو استثمارها فى مسائل غريبة علىّ، سواء أكنا نتحدث عن العمارة أو السينما أو النظرية القانونية. لكن مفاجأتى نصف مفاجـــأة، لأن البرنامج كما فهمته أو استوعبته جعل ذلك ضروريًا. ولو سألنى أحدهم قبل عشرين سنة (اللقاء تم فى سنة ١٩٩٠) عما إذا كنت أرى أن التفكيكية تهم الناس فى مجالات غريبة علـــىّ لكانت إجابتى بالإيجاب كمبدأ، فهى حتمية بكل تأكيد، ولكنى فى الوقت نفسه ما كنت سأتصور إمكانية حدوث ذلك»[1].

ولأن التفكيكية تجعل من ضرورة الانتشار موضوعا فليس من الغريـــب ألا تظل التفكيكية نفسها مقصورة على تحليل النصوص الفلسفية. وهذه هـــى "مـسألة المبدأ" التى يشير إليها ديريدا. وحقيقة أن "الدراسات التفكيكيـــة للأفـــلام" موجـــودة بالفعل تثبت ذلك. وهذا يحسم موقف التفكيكية فى علاقتها بالفيلم، فارتباطهما كـــان حتميا بصورة ما.

ثم ينتقل مجريا اللقاء، بيتر برونيت وديفيد ويلز، إلى أسئلة أكثـــر تحديـــدا. فيودان أن يسمعا فكر ديريدا عن "الوجود" الصامت للشىء المرئى. فيـــسأله بيتـــر برونيت قائلاً:

«هل هناك حاضر ظواهرى لا يتوفر للكلمـــات وينبغـــى التعامل معه فى الشىء المرئى؟ هل الفيلم مجال وسط لأنه حاضر كشىء مرئى، ولكن يجب قراءته كالكلمات؟»

(ص١٢)

---

(1) Brunette and Wills. 1994, p. 11.

وكانت إجابة ديريدا مغذية للفكر. فيقول إن هناك طريقتين لتفسير الحقيقة التى ترى أن العمل الفنى المكانى لا يتكلم. فمن ناحية «هناك على جانب مثل هذا العمل الفنى الأبكم مكان، مكان حقيقى تجد الكلمات من منظوره وفيه حدودها». ولكن من ناحية أخرى بوسعنا دائمًا أن نتلقى مثل هذه الأعمال أو أن نقرأها أو نفسرها كلغة خطاب محتملة:

«أى إن هذه الأعمال الصامتة تتكلم فعلاً فى الحقيقة ومفعمة بلغات الخطاب الواقعية، ومن هذا المنظور فالعمل الصامت يصبح خطابًا أكثر تسلطًا – يصبح مكان كلمة تزداد قوة لأنها صامتة، وهو ما يحمل فى طياته كالقول المأثور واقعية استدلالية متسلطة بصورة لا متناهية، أى متسلطة لاهوتيًا بصورة ما».

(ص١٣)

بالتالى «فالمرء دائمًا بين التأويلين» والصمت والخطاب (المحتمل). ولكن ماذا عن الفيلم؟ أين مكان الفيلم فى هذا؟

الفيلم كما يرى بيتر برونيت يحقق حالة وسطًا. ويوافق ديريدا على ذلك. وفيما يلى إجابته كاملة، ورقمنا بعض النقاط للتعليق عليها:

«والآن فالفيلم حالة شديدة الخصوصية. أولاً (١) لأن تأثير الحاضر تعقده الحركة والحراك والتتابع والزمانية؛ ثانيًا (٢) لأن العلاقة بالخطاب شديدة التعقيد دون حتى الحديث عن الفارق بين الفيلم الصامت والفيلم الناطق، فحتى فى الفيلم الصامت نجد أن العلاقة بالكلمة معقدة للغاية؛ (٣) لو كانت هناك

خصوصية للوسيط السينمائى فهى غربته عن الكلمة. أى إنــه حتى السينما الأكثر كلامًا تفترض إعادة كتابة الكلمة ضــمن عنصر سينمائى محدد لا تحكمه الكلمة. ولو كان ثم شىء بعينه فى السينما أو فى الفيديو - دون التطرق إلى الفروق بين الفيديو والتليفزيون - فهو الشكل الذى يتم فيه تشغيل الخطــاب أو كتابته أو وضعه دون التحكم فى الكلمة من حيث المبدأ. ومن هذا المنطلق يمكن أن نجد فى الفيلم الوسيلة لإعــادة النظــر فى العلاقات بين الكلمة والفن الصامت، والتى استقرت قبل ظهور السينما. فقبل ظهور السينما كان هنــاك الرســم والعمــارة والنحت، وفى داخلها كان المرء يجد بنى مأسست العلاقة بــين الخطاب واللا خطاب فى الفن. فلو سمح ظهور السينما بنــشأة شىء جديد تمامًا فهو إيجاد طريقة أخرى للتلاعب بالتراتبيات.

(٤) أنا لا أتحدث فى هذا المقام عن السينما بعامة، وإلا لكنــت قلت إن هناك ممارسات سينمائية تعيد صياغة سلطة الخطــاب، فى حين تسعى ممارسات غيرها لعمل أشياء أكثر شبهًا بالتصوير الفوتوغرافى أو الزيتى - ولاتزال هناك ممارسات ثالثة تتلاعــب بشكل مختلف بالعلاقــات بــين الخطــاب والاســتدلال واللا استدلال. وكنت فى تردد فى الحديث عن أى فــن، لا ســيما السينما، من هذا المنظور. وأرى أن هناك اختلافًا أكــبر بــين الأعمال المختلفة والأساليب المختلفة للعمل السينمائى مما بــين السينما والتصوير الفوتوغرافى. وفى تلك الحالة فلعلنا نتعامل مع عديد من الفنون المختلفة داخل الوســيط الــتقنى الواحــد -

(٥) لو عرَّفنا السينما على أساس أدواتها التقنية – وهكذا فربما ليست ثمة وحدة فى الفن السينمائى. ولا أدرى ماذا ترى، لكن نهجًا سينمائيًا ما قد يكون أقرب لنوع بعينه من الأدب منه لنهج سينمائى غيره. وهكذا فلابد من التساؤل عما إذا كان تعريف أحد الفنون – على فرض أن بوسعنا الحديث عن السينما كأننا نعرف ما الفن – ينبع من الوسيط التقنى أم لا، أى ما إذا كان ينبع من أدوات كآلة التصوير القادرة على عمل أشياء لا مجال لعملها بالكتابة أو بالرسم. فهل هذا كافٍ لتعريف الفن، أو هل تتوقف خصوصية فيلم ما على الوسيط التقنى بدرجة أقل وعلى صلته بعمل أدبى ما بدرجة أكبر، وليس بفيلم غيره؟ لا أدرى. وهذه بالنسبة لى تساؤلات لا أجوبة عليها. لكنى فى الوقت نفسه أشعر بأن على المرء ألا يحط من شأن أدوات الفيلم».

(ص١٣-١٤)

ولنأخذ النقاط بالترتيب:

١- سبق أن تحدثنا عن الحاضر، فقابليته التسجيل تتم ضمنًا عن عدم تجانسه الذاتى. من ثم فلو أخذنا الصورة الضوئية لوجه أختى، فالحاضر الذى أسجله ينقسم سلفًا. فماذا لو كنت أصورها وهى تتحرك؟ إضافة إلى "الإرجاء" (différance) فى حاضرها، والذى يضاعفها ويقسمها إلى ما لا نهاية، يتحرك جسدها بعيدًا ومن لحظة لأخرى "تعيد إنتاج" نفسها

بمعنى من المعانى. وكل لحظة جديدة تسجل "تكرارًا" لها. وفى الوقت نفسه فكل تكرار بوصفه لحظة فى حد ذاته يعتبر منقسمًا ومؤجلاً. والحاضر المادى لجسم إنسان يرتج ويتبدل، فهو ليس حاضرًا تمامًا - بل أشبه فى الحقيقة بصورة على الشاشة الفضية.

٢- هناك اختلاف بيّن بين الفيلم الناطق والفيلم الصامت فى العلاقة بالخطاب؛ فأحدهما يتكلم والآخر لا يتكلم. لكن الفيلم الصامت قد يكون مفعمًا بـ "الخطاب المحتمل" الذى عرّفه ديريدا قبل قليل. فالشخوص ينطقون بكلمات ليست كلها منسوخة فى عناوين فرعية، لكن كل موقف تصويرى قد يكون مفعمًا بخطاب محتمل وإيماءات ونظرات ذات مغزى وغير ذلك. وهناك مستوى من التأويل قد يجعل المشاهد ما لا يقال فى الفيلم عنده معلنا، وهى قاعدة تنطبق بالقدر نفسه على الفيلم الناطق بالطبع. فالسينما تتذبذب بين قطبى الخطاب (الخطاب الفعلى والمحتمل) واللا خطاب (بلوغ الكلمة حدها الأقصى واقترابها من خرس أشبه بخرس النحت أو العمارة).

٣- تظل خصوصية الوسيط السينمائى "غريبة على العالم". والخطاب لا يحكم الوسيط. وإن فعل يتغير الوسيط. يصبح استدلاليًا وتحكمه الكلمة فى جوهره ويكف عن كونه سينمائيًا - لأن السينمائى يشمل بالضرورة صورًا متحركة تمنع الخطاب من تولى الأمر. وإن حكم الخطاب إلى حد إقصاء الصورة المتحركة فلن يكون الحديث عن سينما. من ثم «يبدأ عمل الخطاب أو إدراجه أو تعيين موقعه دون أن يحكم العمل». وتقدم السينما طريقة جديدة لتعليل "التراتبيات" فى إطار الفن، فى مقابل سلطة الخطاب.

٤- مع ذلك فبعض السينمات ستظل أكثر تقليدية ومشاركة فى تلك السلطة من غيرها. ومن أمثلة هذه "السينما" الأفلام ذات الكثير من الرواة الخارجيين أو الوثائقيات. وقد يكون هناك مما يجمع بين هؤلاء والأعمال السينمائية الاستدلالية ما هو أكثر مما يجمعها بالأعمال السينمائية غير الاستدلالية.

٥- النقطة الأخيرة تتعلق بمشروعية تعريف عمل فنى تبعًا لوسيطه الفنى؛ وهى آلة التصوير فى حالة الفيلم. ويشكك ديريدا فى هذه المشروعية و «يساوره شعور قوى بأن المرء لا ينبغى أن يقلل من أهمية أدوات الفيلم». والنقطة السابقة نفسها تبرر الشك؛ فإذا كان ما يجمع بين بعض الأفلام وأشكال الفنون غير السينمائية أكثر مما يجمعها بأفلام غيرها فإن تعريف السينما على أساس آلة التصوير يصبح واهيًا. وكذلك إذا كان لابد من تعريف سائر أشكال الفنون بهذه الصورة - كالكتابة مثلاً - فسرعان ما يفلت زمام الأمور؛ فهل تعرَّف الكتابة حسب استخدام قلم أو حاسوب أو جهاز تسجيل؟ ومن المشكلات الأخرى لتعريف السينما بهذه الصورة أن ظهور التقنية الرقمية أتاحت إمكانية تجاوز استخدام آلة التصوير بصنع أفلام من أفلام أو صور غيرها (انظر النقطة ٤). ومن ناحية أخرى فآلة التصوير ستظل موجودة، وحتى فى حالة التقنية الرقمية لابد من وجود آلة التصوير لتسجيل الصورة الأصلية. ورغبة ديريدا فى الإصرار على أهميتها تتجاوب مع توكيده على أن المفاهيم المثالية ظاهريًا لابد أن تمر من باب الكتابة. "فمفهوم" الإرجاء (différance) على سبيل المثال لابد من أن يحال إلى شكله المكتوب

حتى تعمل الفكرة بحيث لا يمكن للمرء أن يفصل التصورى عن المثالى أو المجرد عن المادى.[١]

ويستمر اللقاء ويتحول النقاش إلى دور المبدع فى العمل الفنى. فلكل من جسد المبدع وتوقيعه دخل. ويأتى المثال من الرسم - من فنسنت فان جوخ. يتحدث ديريدا بانبهار عن نوعية الحاضر الجسدى الذى يؤثر فى لوحة زيتية لفان جوخ، ولكنه فى نهاية إجابته يطرح سؤالاً عن إمكانية تطبيق تعليقاته على الفيلم. ويقول: «بالنسبة لفان جوخ بوسعنا أن نقول إنه كان وحده مع فرشاته، أما فى حالة الفيلم فما المقابل، أين الجسد فى تلك الحالة؟ (ص١٦). ليس ثم مبدع فرد، جسد فرد، يبدع فيلمًا على الرغم من كل ما يقال فى دراسات الأفلام عن "المخرج". فالجسد المبدع، المتعدد الأشكال والمتشظى، فى الفيلم يفشل فى إقرار تجربتنا معه.

مع ذلك فأصل الفيلم يتميز بطريقة ما يختارها ديريدا للمناقشة فيما يتعلق بالتوقيع. وهذا لا يشير إلى توقيع مفهوم بشكل تقليدى، بل إلى ظروف "وجود" عمل فنى مرة أخرى، إمكانية وجوده وإدراكه وتلقيه. وهذا ما قال:

> «لا ينبغى الخلط بين التوقيع واسم المؤلف أو لقبه أو نوع العمل، فهو ليس سوى حدث العمل فى حد ذاته، بقدر ما يدل بصورة ما ... على أن أحدًا فعل ذلك، وهذا ما يبقى. فالمؤلف مات - ولا نعرف من هو - ولكنه يبقى. ومع ذلك، وهنا تتدخل المشكلة المؤسسية السياسية بأكملها، يستحيل التصديق على توقيعه، أى الإقرار به باعتباره توقيعًا، ما لم يكن ثم مجال

(1) Derrida. 1972a.

مؤسسى يمكن تلقيه فيه وإضفاء الشرعية عليه وما إلى ذلــك. لابد من "منظومة" اجتماعية تقول إن هذا الشيء أنجــز – ولا ندرى من أنجزه ولا نعلم كنهه – ومع ذلك فسنضعه فى متحف أو فى سجل ما؛ سنعتبره عملاً فنيًا. ولا يعد عملاً فنيًا إلا بهــذا التصديق السياسى والاجتماعى على التوقيع؛ لــن يكــون ثم توقيع. وأرى من جانبى أن التوقيع لا وجود له قبل التــصديق عليه، وهو أمر يتوقف على المجتمع والأعــراف والمؤســسات وإجراءات الشرعنة. وهكذا فليس هناك عمــل موقَّــع قبــل التصديق على توقيعه ...»

(ص١٨)

ومع أن ملاحظات ديريدا تشير إلى "فن" من نوع أكثر رسوخًا من الفــيلم، فهى تنطبق. ومع أن الكيان "المبدع" للفيلم قد يكون متفرقًا فالفيلم موجود بوصــفه "حدثًا". وحقيقة وجوده تشكل نوعًا من التوقيع – "ها هو". ولا أحد يقــول ذلــك أو يكتبه، فهو ضمنى فى كونه أنجز. لكن "الوجود" لا وجود له فى فراغ. والإعــلان الصامت عن الوجود يصرخ طلبًا لإقراره، لأنه إعلانى بمعنى ما. وعلامة التوقيع التى تقول عن العمل الفنى "ها هو" تتطلب أن يقر بها شىء آخر أو تعنى ضمنًا أن شيئًا آخر يقرها. ومن هنا كانت الحاجة لــ "إقرار التوقيع"، لاستجابة ضمنية مــن الفضاء السياسى والاجتماعى والمؤسسى المحيط بالعمل الفنى والذى يوجــد فيــه العمل الفنى. فالــ "ها هو" الخاصة بالعمل الفنى تحتاج إلى "نعم، ها هو" من هــذا الفضاء. وبقدر ما يتطلب العمل الفنى هذا الاعتراف، وبقدر ما يكــون الاعتــراف

محفورًا فى إعلان العمل الفنى عن وجوده يمكن القول إن الاعتراف وإن بدا مناقضًا يسبق توقيع العمل نفسه أو يتقدم عليه زمنيًا. والفضاء المؤسسى الذى يشغله العمل الفنى يخاطبه بقوله "نعم، أنت موجود" قبل أن يعلن العمل الفنى عن نفسه بقوله "أنا هنا".

حديقة الديناصورات

لإيضاح بعض مما ذكر أود أن أناقش فيلمًا بعينه بشكل أكثر تفصيلاً ولو أنى لن أقصُر نفسى على الإسهاب فى الآراء التى سبق تناولها. وللتسهيل اخترتُ فيلم "حديقة الديناصورات" الشهير لمخرج شهير هو ستيفن سبيلبرج[1].

لو تضمن الفيلم إحياء لحاضر ضائع فإن "حديقة الديناصورات" بديناصوراته التى أعيدت للحياة عن طريق الاستنساخ يبدو كمجاز للفيلم بصورة عامة، وبالتالى فهو يوجد تأثيرًا ارتداديا فى النقاش. هناك تاريخ مركب هنا. فالديناصورات كانت موجودة ثم انقرضت، وهى مجهولة بالنسبة للبشر. وبعد ملايين السنين يكتشف البشر عظامها ويشرعون فى إعادة بناء تاريخ الديناصورات (الفعلى). والآن نتحول إلى الخيال. ففى سنة ١٩٩٣ يعرض ستيفن سبيلبرج وصفًا خياليًا فى الفيلم لرجل "يفلح" فى استنساخ الديناصورات. ويحكى "حديقة الديناصورات" قصة رجل يعيد مخلوقات للحياة، وهنا يكمن مجاز للفيلم، ربما فيلم يمثل مجازًا للفيلم بعامة وبالتالى يوجد ارتدادًا لا متناه. والفيلم نفسه من ناحية أخرى، أى فكرة الفيلم لا القصة التى يحكى، يمثل تمرينًا فى الخيال وغير قادر هو نفسه على إعادة الديناصورات للحياة. ومع ذلك فجودة المؤثرات الخاصة قد تهددنا فننسى هذه

(1) Spielberg, 1993.

الحقيقة ونكف عن عدم التصديق، لا سيما أن الاستنساخ لم يعد يدهشنا كشيء بعيد المنال (هل يمكن وصف الفيلم بصورة أعم بأنه استنساخ ثنائى الأبعـــاد؟) فالقـــصة على أى الأحوال ليست عن الرجل وحده، بل عن الديناصورات التى نرى. فـــنحن نشاهد فيلمًا عن إعادة البناء ترينا ما أعيد بناؤه، وبالتالى فهو يكتسب حجية موثقـــة إن صح التعبير، فهو تصور للعلم ولا يقل ربما عن الجهود العلمية لإعادة البنـــاء (وأنى للعلم أن يعيد الديناصور للحياة بصورة تفوق فيلم سبيلبرج؟) هنـــاك تـــأثير إعادة بناء مبالغ فيه بعودة الخيال إلى درجة من الصدق حتى مع احتفاظه بوضـــعه العام كفيلم/خيال. وهذا التأثير المبالغ فيه يشير إلى صعوبة فى مسار التاريخ الذى سردتُ لتوى بانتقاله من أصل حقيقى (ديناصورات حية حقيقية) إلى عرض خيالى (ديناصورات مستنسخة رقمية فى فيلم). فماذا لـــو كـــان بادئـــا مـــن الخيـــالى – السينمائى، الفيلمى – الذى استحال إليه الحقيقى؟ بحيث لا يكون بينهما تـــضارب؟ بحيث يكون الحقيقى أحد أشكال الخيالى كمـــا هـــو الحـــال ربمـــا فـــى "حديقـــة الديناصورات".

ولكن هل كانوا موجودين أصلاً؟ صحيح، فـــنحن نعلـــم أن الديناصـــورات كانت "موجودة" وأنها انقرضت. ولكن هل كانت حاضرة أصلاً؟ حاضرة بـــالمعنى التام والفعلى؟

ربما اخترعت آلات التصوير بعد حقب من عصر الديناصورات، لكن هـــذا لا يعنى أن الديناصورات لم تكن قابلة للتسجيل نظريًا حتـــى فـــى ذلـــك الوقـــت (وبالتالى قابلة للنسخ، وهكذا دواليك). ولو دُربت آلة تصوير عليها لسُجلت. ولـــو تحققت هذه الفرضية فربما استُحضر المنطق الذى اتبعنا منذ قليـــل فيمـــا يتعلـــق بالحاضر. أى إن قابلية الديناصورات للتسجيل تعنى ضمنًا أنها لم تكـــن حاضـــرة

تمامًا قط. نعم، كانت "موجودة" بمعنى ما، ولكن بمعنى لا يقدم توكيدًا فيما يتعلق بحضورها. وإن كانت قابلة للتسجيل فإنها كانت لا متماثلة ومنفصلة عن ذواتها وترجئ نفسها بصورة لا تناسب العصر عبر الزمن. كانت بمعنى ما مستنسخة آنذاك. وعلى الرغم مما فيه من إبداع فإن "حديقة الديناصورات" يحكي مجرد حكاية تعرض ما كان صحيحًا آنذاك. والمفارقة التاريخية كانت تلائم الديناصور في عصره – كما كانت تلائم كل شيء "حاضر".

ولكن ربما يعزى الفضل لـ "حديقة الديناصورات" لتصوره الاحتمال "التفكيكي" في الوجود في صورة حكاية. و"حديقة الديناصورات" من هذا المنظور يعزز فرضيات ديريدا المتعلقة بـ "خصوصية الوسيط السينمائي". تذكر أن "الكلمة" لا تحكم الأخير: ففيلم مثل "حديقة الديناصورات" وأفلام سبيلبرج بصورة أعم بتوكيدها على المرئي والمدهش والمذهل والعجيب يبدو"سينمائيًا" بصفة خاصة في هذا الصدد. وأفلام سبيلبرج "متكلمة" (الشخوص فيها تتكلم بصوت عالٍ) وحقيقة كتابتي هذا المقال عن "حديقة الديناصورات" وجعله يقول ما لا يقول صراحةً يشهد بصدق "خطابه المحتمل"، إلا أن الفيلم يعطي ميزة لرؤية بكماء للصور المتحركة بكل إعجازها. وكما في أفلام سبيلبرج الأخرى (إنقاذ المجند رايان؛ لقاءات عن كثب ...) هناك استدعاء حاسم لما لا يمكن تصوره إلى مجال المرئي يقينًا. ونشاهد الشخصيات التي يجسدها كل من جف جولدبلم ولورا درن وسام نيل، وهي تصعقها الدهشة لدى وصولها إلى الحديقة لرؤية قطيع من الديناصورات يرعى، ونحن بدورنا يسكتنا الذهول. فنشاهد المشاهدين وهم يشاهدون، ويوجهنا رد فعلهم ونحن نشاهد معهم: وعلى كلا المستويين ينحني الصوت أمام وليمة العيون هذه (هناك دور مهم تلعبه الموسيقا الخلفية هنا: فمع

ارتفاعها يرين على المشاهدين الصمت كأن بالموسيقا قوة تصيب بالشلل). ما يعنى أننا ربما نشاهد الوسيط السينمائى يعبر عن نفسه، حيث تصيب رؤية الصورة المتحركة المشاهد بالذهول. فيميز "حديقة الديناصورات" نفسه باعتباره "سينما" بصورة مكثفة.

علينا ألا ننسى تحفظات ديريدا على تعريف السينما. و"حديقة الديناصورات" قد يكون سينمائيا لدرجة عالية تعطل هيمنة الكلمة، لكن هذه الخاصية التى تجعله سينمائيا تساعد بالقدر نفسه على فصله عن عديد وافر من غيره من الأعمال السينمائية. ويقال إن ما يجمع بين "حديقة الديناصورات" ومتحف شمع مدام توسو أو ديزنى لاند أكبر مما يجمعه بعديد غيره من الأفلام (نفكر مثلاً فى "أسرار وأكاذيب" أو"زخرفة جدران أمريكية" أو"حسناء اليوم" أو"فى عز الظهر" أو"مانهاتن" أو"النومة الكبرى" وغير ذلك كثير). ألا يردعنا ذلك عن الهوس بـ "حديقة الديناصورات" باعتباره شديد التعبير عن السينما؟ ولو كان "حديقة الديناصورات" بهذا القدر من السينمائية فهل هذا يعنى أن "الأب الروحى" ليس كذلك؟ هل ينبغى إدراج "حديقة الديناصورات" ضمن أعمال الواقع الافتراضى أو فن الحاسوب لا ضمن الأفلام؟

بوسعنا أن نتناول "حديقة الديناصورات" أيضا من منظور مقال "التأمل – فى فرويد" لديريدا – أى من منظور نوع من أزمات حدود السيرة الذاتية. بدأ كل من أتنبورو وسبيلبرج فى الظهور – أم هما مستنسخان؟ فهما يعملان بصورة متطابقة، فإحياء الديناصورات الذى حققته شخصية ريتشارد أتنبورو بوصفه مدير الحديقة يوافق ما حقق ستيفن سبيلبرج باعتباره مخرج الفيلم ... إلى حد ما كما يكرر إرنست حفيد فرويد جده أو العكس عن غير قصد. فيجتمع المشروعان السينمائيان

الخارجي والداخلى؛ ما يؤدى إلى طمس الحد الفاصل بين الداخل والخارج فيبدو كأنه رابط بين المخرج والشخصية، لكنه رابط قد يتجاوز علم النفس ليعبر عن تدابير قوة مجهولة تهيمن على البنية الفوقية للمشروع ككل. ويبدأ ارتداد آخر حيث يعرض أتنبورو شخصيته ومعها مخرجه (الذى يوجد بدوره شخصية أتنبورو أو يحققها فى الواقع). فـ "الخارج" يُمتص فى "الداخل". فأين نضع الفيلم فى هذه الحالة؟ أين هو؟ كيف نرسم حدوده؟

كما تنفتح الحدود مع فكرة "رأس المال". فآلة الثنائى أتنبورو- سبيلبرج لا تبث الروح فى الديناصورات من أجل الخيال وحده، فهى تريد أن تكسب المال أيضًا. وفى هذا الصدد أيضًا يفيض الفيلم على حدوده. فما نرمز إليه اليوم بأنه "فيلم" لا يتوقف عند الناتج الفنى على الشاشة. بداية، هناك منذ مدة طويلة مبدأ النجم الذى يعزز الفيلم من "الخارج". وبالتوازى، يعزز الفيلم النجم، بحيث يوجد كلاهما فى علاقة طفيلية متبادلة. ثم هناك الدعاية التى تحيط بالفيلم. وهل تبدأ تجربة أى فيلم بملخصه الذى يعرض صورًا منه؟ عوامل كهذه تعمل منذ عهد بعيد أيضًا على طمس حدود الفيلم. ولكن فى عصر "حديقة الديناصورات" (إن جاز التعبير) ظهر نوع جديد أو موسع على الأقل من الانتشار فى صورة تسويق تجارى. فالفيلم اليوم، ولا سيما على جانب سبيلبرج من السوق، يعد مشروعًا تجاريًا ضخمًا لا مشروعًا جماليًا حصريًا (ولو أن الفيلم باعتباره أكثر الأشكال الفنية "شعبية" يحتل منطقة وسطًا بينهما) يعنى بتحقيق الربحية الأعلى باستغلال قوة "علامته التجارية". فشعار "حديقة الديناصورات" مطبوع على علب الغداء والملابس الداخلية والفرش وسلاسل المفاتيح واللعب وشنط الظهر والأدوات المكتبية وغيرها، فضلاً عن فرص الربح التى يمثلها أى جزء آخر منه. فإلام يشير مسمى "حديقة الديناصورات" إن لم يكن هذا المشهد الخيالى الغريب من المنتجات

التى لا يزيد الفيلم عن واحد منها؟ وإذا كان الفيلم يمثل المرجعية الحتمية فهو يمثل أيضًا أصل العلامة التجارية التى تقوم عليها هذه السلع. فـ "حديقة الديناصورات" يرمز إلى رأس المال، أى عمل ربحى يسعى دائمًا لتوسيع حدوده، وبالتالى فهو يمثل انتشارًا لا يقاوم لرأس المال إلى ما وراء حدوده.

يمثل "حديقة الديناصورات" حالة مبالغًا فيها لتضاعف رأس المال، لأن الأخير يمثل إحدى التيمات الرئيسة في القصة. قد يرى البعض فى ذلك زيفًا، فالفيلم يعاقب شخصية ريتشارد أتنبورو على التربح («سنجمع ثروة من هذا المكان!») بينما يقوم بالفعل نفسه على مسافة آمنة، فهو يستغل أتنبورو كشاشة من كل ناحية. كما يناقش الفيلم التسويق. فهل معنى هذا أنه يحتوى على نقده؟ وأنه يستحق أن يوصف بأنه ليبرالى وساخر وعلى وعى سياسى؟ تعبر شخصية جف جولدبلم مثلاً عن شكوك فى مشروع الحديقة من حيث قابليته للتطبيق وأهدافه المالية؛ وهو شك له ما يبرره. ولكن ليس ثم فارق. فربما كان الفيلم شديد التحفظ – فيستوعب النقد. هل هذه من علامات الساعة؟ هل رأس المال قادر حاليًا على إنتاج نقده الذاتى بل لا يجد فيه غضاضة، لأنه يعلم أنه محصن ضده؟ هل هو نقد بالشفعة من أحياء أخرى؟ هل يمتد حبه للتملك إلى استهلاك حتى عكسه؟

كما تنتمى مسألة الحدود من خلال التسويق السلعى أيضًا لفكرة التصديق على التوقيع. فالفيلم يبدأ بلقطة لخوذة يعتمرها أحد العاملين بالحديقة، وعليها شعار "حديقة الديناصورات" وكذلك على كل علب الغداء – مساحتان باللونين الأحمر والأسود بينهما حيوان ضارٍ كشر عن أنيابه. فالشعار، أى الصورة الثابتة "للعلامة التجارية" لـ "حديقة الديناصورات" يتجاوز الفضاء الاجتماعى حول الفيلم. ويمكن القول إنه يصور توتر التوقيع والتصديق على التوقيع (بمقتضى أن ملاحظات

ديريدا على هذا الموضوع مستمدة من آلة تسجيل لا تترجم بسهولة إلى صور كهذه). شعار الخوذة "فى" الفيلم يخص الحديقة فى القصة، لكنه أيضا يسم الفيلم، يشير إلى الفيلم ويؤكد وجوده. وفى هذا الصدد يمكن اعتبار أن الشعار يمثل "التوقيع". ويشير الشعار إلى استهلاك الفيلم فى السوق، فى "المؤسسة" الاجتماعية التى تمثل سياقه. فهو يسم الفيلم من الداخل بينما يعرض الانفصال فى الوقت نفسه وإعطاء نفسه للجمهور باعتباره الأداة التى يتعرف بها الجمهور على الفيلم ويعترف به. هذه الحاجة للاعتراف، والتى تقوم عليها علاقة الفيلم بنفسه قد تشكل "التصديق على توقيعه"، الأداة التى يتم بها التعرف عليه، كما كان، حتى قبل أن يكون، حتى قبل أن "يوجد". من ناحية أخرى ونظرا لأن شعار "حديقة الديناصورات" موجه بصورة مؤكدة للتلاعب بجمهوره، برأس المال، فقد يفعل العكس، أى يحاول محو احتمال التعرف أو الاعتراف ويُخضع هذه العلاقة الأخلاقية لعلاقة تجارية صرفة.

تتمة

يمكن التوسع فى هذه الأفكار بشكل أكثر تفصيلاً – فهى بالتأكيد خصبة بما يكفى. ففيما يتصل بالمفارقة التاريخية مثلاً قد يسترسل فى القضايا التى إصابة أحد ديناصورات الحديقة ببرد بالعدوى من أحد البشر (نراه يعطس). فماذا عن المفارقة التاريخية للمرض؟ فإذا كانت المفارقة التاريخية تؤثر على كل الأشياء "الحاضرة" فهل معنى هذا أن هناك عدوى مفترضة تتهددنا، أننا مرضى من المستقبل، كما كان؟ كما يمكن الاسترسال فى مجالات أخرى من حصيلة ديريدا الفياضة لتحسين فكرتنا عن الفيلم والأفلام. وفيما يتعلق بـ "حديقة الديناصورات" يمكن تبنى تحليل ديريدا لـ "منطق الأنثى الحية" (**Logique du Vivante**) للنظر فى الأنثوى فى

فيلم سبيلبرج (إناث الديناصورات وحدها تربى فى الحديقة؛ يرد على لسان شخصية جف جولدبلم أن «الديناصورات تأكل البشر فترث النساء الأرض»). فيتحدث ديريدا عن قانون لبقاء الإناث.[١]

وللمتشكك قد يبدو أن "حديقة الديناصورات" يتسع لمقاربة تفكيكية بسهولة مريبة. فلا شك أن "التفكيكية" تجد صعوبة فى التعامل مع أفلام أخرى، ولكن مرة أخرى نظرًا لإصرار التفكيكية أيضًا على عدم سيطرتها على مختلف الأعمال فربما عاد الفشل بشيء من الفائدة. وليس معنى هذا أن التفكيكية أو ديريدا لا يرتقيان بالمستويات العليا للبحث العلمي والصرامة، وأن الفطنة لا تكتسب، بل معناه أن صرامتها وشجاعتها تؤدى فى الغالب لمزيد من الأسئلة لا الأجوبة، وتترك المؤلف التفكيكى مع هدف للدرس تم التفكير فيه بدقة ولكنه لايزال محيرًا. وضيق المساحة السبب الوحيد لعدم تناولنا بالتفصيل أفلامًا أخرى لا سيما الأكثر "مقاومة" منها. فمقاومة العمل للتحكم الفلسفى فيه هى التى تحرك التفكيكية. وكنت أعتزم مثلاً قراءة فيلم "الدوار" لهتشكوك باعتباره نقيض "حديقة الديناصورات" وعملاً غامضًا بصورة خاصة ومقاومًا فى حد ذاته. فكنت سأتكلم عن دوار المحاكاة فى فيلم هتشكوك، حيث يتقاعد سكوتى - شخصية جيمس ستيوارت - من العمل بالشرطة بسبب ظروفه (يعانى دوارًا) ثم يعمل مخبرًا خاصًا لدى أحد أصدقائه لمراقبة زوجة صديقه - أى إن شخصية ستيوارت تكرر دورًا، وبذلك تشارك فى إسراف فى المحاكاة والتكرار. فيتعقب كيم نوفاك التى تؤدى دور فتاة اسمها جودى مأجورة (من قبل الصديق نفسه) لتلعب دور مادلين زوجة الصديق. وفى هذا الدور المزدوج تحاكى نوفاك/ جودى/ مادلين امرأة (كارلوتا فالديز) - وهى ليست حتى من واقع الحياة، بل من لوحة زيتية لكارلوتا، فتخلق مستوى آخر من المحاكاة. فى الوقت نفسه نجد ميدج صديقة سكوتى وتؤدى دورها باربرا بل

(1) Derrida, 1984.

جديس تغار من اهتمام سكوتى المتزايد بنوفاك/ جودى/ مادلين/ كارلوتا/ صـــورة كارلوتا، فتقرر رسم لوحة لنفسها لكى توجد نسخة لنفسها – لوحة زيتية هى نسخة من لوحة كارلوتا بفارق أن ميدج ترسم وجهها فى اللوحة لا وجــه كارلوتـــا ... و"الأصلى" فى كل هذا أى زوجة الــصديق الحقيقيـــة، مـــادلين الحقيقيـــة، تُقتَــل ولا تظهر. هذا المخطط المتقلب، أى التقليد بدون الأصل، يقابـــل مخططـــا آخـــر قدم ديريدا تحليلاً له فيما يتعلق بمايارميه،[1] حيث تنفصم العلاقـــة الثانويـــة بـــين صورة وأصل.

لذا لن أقدم خاتمة، ولكن لعل مفاهيم الحاضر والمفارقة التاريخية والحـــدود وخصوصية الوسيط السينمائى والتوقيع والتصديق على التوقيع وغير ذلك تـــتمكن من إعطاء دراسات الأفلام ما ستحتاج إليه من اتساع وعمق لكى تتعامل مع عـــالم الأفلام المعقد. فبدون فهم جاد لمفاهيم الـــزمن والتـــسجيل وطويـــع الاســـتدلالى والإحياء والبقاء، وهى مفاهيم جوهرية بالنسبة للفيلم. كيف لنا أن نبدأ فى معرفـــة أبعاد المسألة؟ وإلام يمكن لنا أن نلجأ إن لم نلجأ لنصوص جاك ديريدا؟

(1) Derrida. 1972b.

المصادر والمراجع

Beicken, Peter and Kolken, Robert (1993), *The Films of Wim Wenders: Cinema as Vision and Desire* (Cambridge: Cambridge University Press).

Brunette, Peter and Wills, David (1994), *Deconstruction and the Visual Arts: Art, Media, Architecture* (Cambridge: Cambridge University Press).

—— (1989), *Screen/Play: Derrida and Film Theory* (Princeton, NJ: Princeton University Press).

Derrida, Jacques (1972a), 'La Différance', in *Marges – de la Philosophie* (Paris: Minuit).

—— (1972b), 'La Double Séance', in *La Dissémination* (Paris: Seuil).

—— (1972c) 'Signature Événement Contexte', in *Marges – de la Philosophie* (Paris: Minuit).

—— (1978), *La Vérité en Peinture* (Paris: Flammarion).

—— (1980), 'Spéculer – sur "Freud"', in *La Carte Postale: de Socrate à Freud et au-delà* (Paris: Aubier-Flammarion).

—— (1984), 'Logique du Vivante', in *Otobiographies: L'enseignement de Nietzsche et la Politique du Nom Propre* (Paris: Galilée).

—— (1985),'Lecture de "Droit de Regards"', in M.-F. Plissart, *Droit de Regards* (Paris: Minuit).

—— (1986), 'Survivre', in *Parages* (Paris: Galilée).

—— (1987a), 'Ce Qui Reste à Force De Musique', in *Psyché: Inventions de L'Autre* (Paris: Galilée).

—— (1987b), *Feu la Cendre* (Paris: Des Femmes).

Derrida, Jacques and Stiegler, Bemard (1996), *Échographies – de la Télévision* (Paris: Galilée).

Kracauer, Siegfried (1960), *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality* (New York: Oxford University Press).

Smith, Robert (1996), 'Short Cuts to Derrida', *Oxford Literary Review*, vol. 18 (1996), pp. 135–44.

Wenders, Wim (1991), 'Like Flying Blind without Instruments: On the Turning Point in *Paris, Texas*', in Wim Wenders, *The Logic of Images*, trans. Michael Hofmann (London: Faber and Faber).

أعمال سينمائية ورد ذكرها فى المقال

Allen, Woody, *Deconstructing Harry* (1997).
—— *Manhattan* (1979).
Antonioni, Michelangelo, *Blow Up* (1969).
Buñuel, Luis, *Belle de Jour* (1967).
Coppola, Francis Ford, *The Godfather* (1972).
Hawks, Howard, *The Big Sleep* (1946).
Hitchcock, Alfred, *Vertigo* (1958).
Leigh, Mike, *Secrets and Lies* (1996).
Lucas, George, *American Graffiti* (1972).
McMullen, Ken, *Ghost Dance* (1983).
Spielberg, Steven, *Jurassic Park* (1993).
Wenders, Wim, *Paris, Texas* (1983).
Zinnemann, Fred, *High Noon* (1952).

٨

التفكيكية والتأويلية

رودولف جاشيه

من بين القضايا الجدلية التى تناولتها التفكيكية حظيت مسألة علاقتها بالتأويلية باهتمام خاص. وكما يقول بوجلر يمكن تكوين مكتبة صغيرة من الكتابات المتصلة بهذا الموضوع[١]. على أى فمن سمات النقاش مواجهة عنيدة لا تبدو لها نهاية. وأدى نقد ديريدا مطالبة التأويلية بمعنى غالب، بمعنى واحد وصحيح للنصوص، إلى حكم فلاسفة التأويلية ومنهم جادامر بأن التفكيكية تحتفى بنهاية فلسفات المعنى فى وليمة نيتشوية للكلمات وحرية التلاعب بها. ولكن ينبغى الإشارة إلى أن ديريدا يتخذ مختلف المواقف فى مبحث التأويلية، ولكن فيما ندر وعرضًا. وأحيانًا تبدو عبارات ديريدا عن التأويلية كأنها نقد لفلسفة ريكور التأويلية. إلا أن الإشارات إلى تأويلية جادامر الفلسفى غائبة عن فحصه التأويل باستثناء رد ديريدا على تدخل جادامر فى لقائهما فى باريس فى سنة ١٩٨١. ومع ذلك فماذا عن الحضور العرضى لاسم شلايرماخر فى كتابات ديريدا؟ ألا توحى بجدل مدبر ومركز مع الأنماط التاريخية لفن التأويل والتراث التأويلى؟ نظرًا لضعف الدليل الداعم لهذا الرأى فلابد من افتراض أن المستهدف فى نقد ديريدا

(1) Pöggeler, 1994, p. 481.

ليس مبحث التأويلية وأنصاره الكثر فى المقام الأول. فلابد أن نطاقه الخاص يقع فى مكان آخر. ومسألة تركيز ديريدا فى كل المواضع التى يتطرق فيها صراحة لمسألة التأويل على إمكانية افتراض معنى/ مضمون ثابت وحاضر بذاته للغات الخطاب أو النصوص وقابل للاستخلاص كاملاً تنطوى على إشارة واضحة لمكان هذا النطاق.

يقول جان جريش إن السياق الأصلى لنقده التأويلية وإن خلا من أية إشارة مباشرة "للتأويلية" هو تطرق ديريدا فى كتابه "الكلام والظواهر" للفرق فى "تحقيقات منطقية" لهاسرل بين التلميح والتصريح ولمحاولة هاسرل التالية فى مناجاة الروح إيجاد تعبير خلو من كل الإشارات – معنى حاضر بذاته وواضح بذاته يمكن فيمه بالحدس ويمثل أساس علم الظواهر. وبعد أن أوضح فى "الكلام والظواهر" الذى يحظى بمكانة خاصة فى حضور هاسرل ويعد سمة جوهرية فى التلقى الظواهرى للمعنى، يواصل ديريدا بيانه أن الإدراك الحسى الذى يشكل الوعى الحى لا يكون خالصًا قط، بل يستلزم التلميح (وبالتالى التمثيل)، ويستنتج أن تفرقة هاسرل بين التلميح والتصريح تصبح بالتالى موضع شك وأن الوعى بالذات والحضور والمعنى لابد أن يتعايشوا مع عدم حضور وعدم هوية وفقدان معنى معين. وهذا النقد للتأمل الظواهرى للحضور وللمفهوم المصاحب للمعنى يستنفد بصورة أكبر فى تناول ديريدا لعلم الظواهر التأويلى لدى هايدجر وقضيته الجوهرية المتعلقة بمعنى الوجود. ويستنتج جرايش أنه إذا كان الزخم الأول لجدل ديريدا مع علم التأويل يتعلق بالفروق الأساسية لعلم الظواهر ومميزاته المؤكدة فإن التفكيكية وعلم التأويل لديهما نقطة اتصال أيضًا. ويركز جرايش على هذه المسألة ليقول بأن فكرة التفكيكية ظواهرية برمتها، وأنها لا تمثل علاقة تعارض مع علم التأويل. ولتوكيد هذه النقطة يعود بالتفكيكية إلى مفهوم هايدجر عن الهدم ويذكر بأنه من مفهوم

تأويل الحقيقة إلى إشكالية الوجود والزمن فإن إنهاء مهمة التأويل يتطلب الهدم[١]. ولكن إن صح أن التأويل والهدم منفصلان فى علم الظواهر لدى هايدجر فكيف يؤثر علم الظواهر المتسائل لدى ديريدا على هذه العلاقة الحميمة؟

وهنا لابد من أن نذكر أنفسنا بأن الاتجاهين الرئيسين فى علم التأويل المعاصر، فلسفة ريكور التأويلية وتأويل جادامر الفلسفية، يرتكزان بقوة فى الفكر الظواهرى. وكما يقول ريكور «تظل دراسة الظواهر مسلمة التأويل بلا منازع»، ويضيف قائلاً إن التأويل مطلوب لأداء المهمة الفلسفية لدراسة الظواهر، ولذلك فدراسة الظاهر لا تتشكل بدون مسلمة تأويلية»[٢]. ولكن على الرغم من هذا الانتماء المتبادل يقول ريكور إن التأويل بحاجة أيضًا لنقد دراسة الظواهر لو قدر له أن يعزز جدول أعماله الفلسفى. إلا أنه نقد لا يخص فرضيات دراسة الظواهر وفروقها الأساسية. بل يقتصر على نقد ما يسميه ريكور مثالية هاسرل وولع هايدجر بالأسس[٣]. كما يؤكد جادامر مرارًا على أن تأويله الفلسفى خاضع لفكر هايدجر. لكن هذا التسلسل لا يستثنى ما ينتقده باعتباره "رحلة هايدجر الجريئة إلى الخطأ" مثلاً أو إيمانه بقدرته على بلوغ ما وراء الطبيعة عن طريق التساؤل عن الوجود "خارج" إصرار ما وراء الطبيعة على الوجود[٤]. وما يحتفظ به جادامر من فلسفة هايدجر الظواهرية هو المفهوم الأول لتأويلية الحقيقة. وهنا أيضًا نقد دراسة الظواهر محدود ويتم لتعزيز التأويل. ولكن إذا كانت دراسة الظواهر والتأويل ينتميان تبادليًا لبعضهما البعض فمن الممكن رؤية أن تفكيك المفاهيم التى تقوم عليها دراسة الظواهر تشكل خطرًا داهمًا على الأسس الفلسفية للتأويل.

---

(1) Greisch, 1996, pp. 353-86.
(2) Ricoeur, 1981, p. 101.
(3) Ricoeur, 1981, pp. 102, 59.
(4) Gadamer, 1989, p. 104.

ومنشأ الاعتراضات الأعنف على التفكيكية من منظور تأويلى فى أعمال جادامر وبعض أتباعه. ومع أن هذه الاعتراضات تشى بسوء تأويل فادح لفكر ديريدا – كأن يرى جادامر مثلاً أن مفهوم ديريدا عن الحضور قائم على غرار فكرة هايدجر عن الوجود (vorhandenheit)[١]. أو حين يصف جروندن تناول ديريدا للدلالة فى كتابه "البحث المنطقى" بأنه قائم على "مادية سيميوطيقية" (Physicalismus des Zeichenhaften)[٢] – فهى فى معظمها سوء تأويل للأمثلة التى تنشأ فيها الحدود الهيكلية المتعلقة بالمميزات الجوهرية لدراسة الظواهر ومسلماتها التأويلية. ومع أن هذه الاعتراضات تهدف إلى قطع كل صلات التأويل بالتفكيكية فإن قول جرايش بوجود نقطة اتصال بينهما تتم عن تداخل يميز كل نقاط الخلاف. ومع ذلك يظل السؤال قائمًا عما يحدث لهذا الانتماء المتبادل، لحلقة الوصل الوثيقة بين التأويل والتفكيكية بمجرد اقتراب تفكيكية دراسة الظواهر من الافتراضات الأساسية للأخيرة وتلميحها إلى تشكيك راديكالى فى المسلمات التأويلية التى ترتكز عليها دراسة الظواهر.

وكما قلت من قبل لم يتبن ديريدا سوى بعضًا من الأنماط الموجودة من التأويل وبصورة عرَضية. ولكن لو كان النطاق الأصيل الذى تؤثر فيه التفكيكية على التأويل هو الجدل مع علم الظواهر فلابد من الشك فى أن هذه الرؤى لا وزن لها فى التأويل كله. ولكن لو أثرت التفكيكية على التأويل كما سنرى فليس هذا لأن التفكيكية تقول عكس ما يقول التأويل. فالتأويل وعلى خلاف مخاوف التأويليين لا تهدمه التفكيكية بهذه السهولة. وإن لم تكن التفكيكية عكس التأويل فهى لا تجرده من أهليته إلى حد جعله وهميًا أو غير ذى صلة. ولكنها لا تستمر بصورة ما فى

(1) Gadamer. 1993. p. 15.
(2) Grondin. 1994. p. 138.

تعزيز مهمة التأويل كما توحى فرضية جرايش عن وجود نقطة اتصال. ولتصور إجابة لكيفية تلقى العلاقة المشار إليها أعود لتناول ديريدا لمشروع التأويل فى "الدوافع: أساليب نيتشه"(١). ولعل هذا المقال عن نيتشه هو الموضع الذى يطالعنا فيه تناول ديريدا الأكثر إسهابا للتأويل بعد مقاله "الشعار: لأجل بول سيلان".

أولاً، هناك إشارة تحذيرية يمكن توجيهها. فكتاب "الدوافع" لا يعد "نيتشويًا". إذ لا يتخذ فيه ديريدا أى موقف نيتشوى يمكن تحديده. فإطار المقال مكون من نقد لاذع لتفسيرات نيتشه الفرنسية المعاصرة التى تدعى الحق فيما يسمى بـالمواقف النيتشوية أو حقيقة نيتشه أو حقيقة نص نيتشه. فنص "الدوافع" المتعدد الطبقات والشديد الترميز موجه إلى هذه التفسيرات، وبصفة خاصة إلى سعى ديليوز لتحديد نيتشه فى موقف نقيض للأفلاطونية؛ وموجه أيضا إلى قراء نيتشه لدى هايدجر ممن لم يحتفظوا من هايدجر إلا بفرضية ترى أن فحوى نيتشه مقصور على الإطاحة بالأفلاطونية؛ ويحاول أن يبين أن ليس ثم معنى وحيد وثابت لـ "نيتشه" (ولا لـ "هايدجر" أو"ديريدا" نفسه). برد الاعتبار لنيتشه ضد اختزاله المزعوم من قبل هايدجر فى كونه آخر الماورائيين يعمد مفسرو نيتشه الذين ينتقدهم ديريدا إلى ادعاء معنى ثابت لكتابات نيتشه، ويدعون أنهم يعلمون معنى أعماله. فهم قرروا ما تعنيه أعماله بتمييزها ووضعها فى تضاد مع ما يعرف باختزال هايدجر. وموقفهم هذا تأويلى تمامًا.

يطرح "الدوافع" التأويل من زوايا شتى – بوصفه أحد عناصر فقه اللغة التقليدى (بما فى ذلك التحليل النفسى) وما يضع من قواعد لتفسير النصوص؛ وباعتباره خاضعًا لما وراء الطبيعة وطارح سؤال "من أنت؟"؛ وفيما يتصل بعلم

---

(1) "Spurs: Nietzsche's Styles". 1979.

الوجود، وبالتالى بالتساؤل عن الوجود وما إلى ذلك. لكن هناك فى كل حالة «معنى أساسيًا، معنى وحيدًا، ... خلوًا من أى لون»(١) يسود النقاش. ومسألة أن نقاش ديريدا الأكثر تفصيلاً للتأويلية يجرى فيما يتعلق بنيتشه والأسس التأويلية للتفسيرات التى خضعت لها أعماله لا تغير وحدها "مأخذ" ديريدا على التأويلية. وفى القلب منه لايزال السؤال نفسه الموجه لعلم الظواهر.

يفتح "الدوافع" مسألة التأويلية عن طريق بحث ما يتميز لأول وهلة بكل مظاهر موضوع أو تيمة، أى "المرأة" عند نيتشه. فمن تصريحات نيتشه المتباينة عن المرأة، والتى تتراوح بين الخوف المرضى من المرأة والتأييد التقدمى للحركة النسائية، هل يمكن استقاء طبيعة المرأة أو جوهرها أو حقيقتها؟ نظرًا لأن المرأة فى التراث وإلى حد ما لدى نيتشه أيضًا تعد شخصية مجازية ترمز للحقيقة فإن استحالة تصويرها فى صورة كيان محدد فى نصه من شأنه أن يؤثر على مفهوم الحقيقة عند نيتشه وفى النهاية على حقيقة نصوصه. ومع أن موضوع "المرأة" لدى نيتشه لا ينفك كما يقول ديريدا عن غيره من الموضوعات كالأسلوب والفن والحقيقة فإنى سأقتصر فى تناول هويتها المدعاة على طرح علاقتها بالحقيقة. فمن ناحية، يطرح نيتشه تجسيد الحقيقة كامرأة أو حركة حجب حياء الأنثى التى ينسبها للفيلسوف الصارم الساذج الذى يغازل المرأة أيضًا (والحقيقة) كأنها امرأة يسهل الفوز بها أو امتلاكها. ومن ناحية أخرى، يضع نيتشه الفيلسوف الساذج موضع سخرية لعدم فهمه شيئًا عن المرأة أو عن الحقيقة. يقول ديريدا: «فلو كانت المرأة هى الحقيقة فعلاً فهى تعلم أن ليس ثمة حقيقة، وأن الحقيقة ليس لها مكان وأن المرء ليست له حقيقة. فهى امرأة بقدر عدم إيمانها بالحقيقة، ومن ثم فيما هى عليه، فى الحقيقة التى يعتقد أنها هى، وبالتالى ما ليس هى» (ص٥٢).

---

(1) Derrida. 1979. p. 98.

هذه العبارات تؤكد أن «المرأة (الحقيقة) لا تسمح لنفسها بأن تؤخذ» (ص٥٤). ولكن مع أن كلا الافتراضين نظرا لتضادهما قد يوحين بمعنى موحد "للمرأة"، فهناك طبقة ثالثة من الافتراضات تنم فى رأى ديريدا عن تحول فى فكر نيتشه عن المرأة والحقيقة وتضعف هذا الاحتمال. هذه الطبقة الثالثة تتعلق بمسألة أى من المرأة ومن الحقيقة (ذاتها) لا يمكن السمو به والفوز به لإرغام المرأة على كشف الحقيقة. هذه إذن العبارات التى تبدو المرأة فيها وهى تنفصل وتحيد وتبتعد عن نفسها (écarte et s"écarte d"elle même)، وبالتالى وهى تسمو بنفسها عن نفسها (s"enlève d"elle même)، وبذلك تحبط سلفا كل محاولات امتلاكها. وما يسميه نيتشه "امرأة" فى هذا السياق هو كيان بلا جوهر، بل ما هو فى حد ذاته «ليس سوى» حركة نزع جوهر ونزع تحديد هوية. ويسميه ديريدا «المؤنث» أو بعبارة أدق فلكى تفصلها عن هذه الطلاسم التى تضفى جوهرا من قبيل أنوثة امرأة أو الجنس الأنثوى (ص٥٦).

أساس هذه النتيجة وضع فى مناقشة ديريدا لقسم من كتاب **The Gay Science** عنوانه "المرأة وفعلها على بعد" (مجلد ٢، القسم ٦٠)، تحليل نيتشه للمسافة باعتبارها "صفة" فى المرأة. فإذا كانت هذه المسافة مطلوبة للحماية من قوة الإلهاء لدى المرأة والخضوع لإغرائها أصلاً، أفليس ذلك كما يتساءل ديريدا لأن هذه المسافة التى تميز المرأة وفعلها على البعد، وبالتالى المرأة نفسها، تفتقر إلى "الهوية الممكن تحديدها لشخصية تعلن عن نفسها فى البعد، فى مسافة من شىء آخر يمكن للمرء أن ينسحب منه أو يقترب إليه؟» (ص٤٨). وبدلاً من أن تكون كيانا مميزا عن كيان آخر (الرجل مثلاً) يمثل نقيضها ربما كانت المرأة هى "إبعاد المسافة" المطلوب لتحديد الهوية عن طريق النقيض، أى ابتلاع المسافة، إبعاد البعد، تقسيم البعد، نأيها بنفسها، لو كان المرء لايزال يستطيع أن يقول ذلك

(وهو مستحيل)، تنأى بنفسها» (ص٤٨). ولتصور إبعاد المسافة هـذا، وبالتـالى "المرأة" فى مثل نيتشه يلجأ ديريدا لمفهوم هايدجر عـن المـسافة (**entfernung**). وهذا هو المثال الأول فى "الدوافع" الذى يرد فيه مفهوم هايدجرى (بدلاً من الحـط من شأن رؤى نيتشه) بالمسمى نفسه الذى يرد عند نيتشه. وكما يقول ديريدا فإبعاد المسافة الذى يبدو أنه يشكل أساس فعل المرأة فى البعد يعمل «كاسـتهلال فاصـل ... يوجد الحقيقة و(فيه) تفصل المرأة نفسها عن نفسها». يترتب على ذلك أنـه إذا لم يكن ثم جوهر للمرأة فهذا مرجعه أنها تنفصل عن نفسها. فهـى تبتلـع وتـشوه البطن كله، الهوية كلها، الاحتشام كله (ص٥٠). ويستنتج ديريدا قائلاً: «ليس ثمـة حقيقة للمرأة (لا لأنها كذبة أو خطأ، بل) لأن هذا الحرف العميق للحقيقة، هذه اللا حقيقة هى "الحقيقة". والمرأة أحد أسماء لا حقيقة الحقيقـة هـذه» (ص٥٠). لـدى نيتشه بالطبع.

والمرأة أو بالأحرى "العملية الأنثوية" هى العملية التى تبعد فيها المرأة نفسها عن نفسها وتضع نفسها – جوهرها وهويتها – بين قوسين كما كانـت. و"العمليـة الأنثوية" تبرز الآراء التقليدية عن المرأة، والتى تكون المرأة طبقًا لها إما حقيقة أو كذبًا، ولكنها كما يقول ديريدا "تكتب (نفسها)، والأسلوب يعـود إليهـا" (ص٥٦). وبما أن المفعول المدبب للأسلوب له قدرة تصد الشر وعدوانية – فهو قادر علـى حماية نفسه من بعض الخطر وعلى الهجوم بضراوة – فإن مسألة الأسـلوب كمـا طرحت فى "الدوافع" وبمعزل عن تعدديته التكافؤية (التى تجعل من الصعب معرفة أى أسلوب هو) تتعلق بوسيط سابق على كل اختلاف بقدر ما للأخير هيئة الـضد. والإشارة فيما بعد فى "الدوافع" إلى صورة غشاء البكارة تزيد من التأكيد على هـذه النقطة. (سنعود إلى هذه المسائل فى الوقت المناسب.) والآن بقول إن أسلوب نيتشه وامرأة نيتشه متصلان، فالعملية الأنثوية التى يقال إن الأسلوب ينتمـى لهـا هـى

العملية المكونة لهذا الوسيط قبل كل تـضاد (بمـا فيـه التـضاد بـين الجنـسين المعلومين). والعملية الأنثوية المدببة التى تسمى "كتابة" أيضًا - بمعنى يسبق تحديد نقيضها لها - والتى تفصل بها امرأة نيتشه نفسها هى العملية التى تصبح بها المرأة أو الحقيقة مكتوبة. واستدعاء أسلوب نيتشه الذى «يـشبه مقدمـة سـفينة مجهـزًا بالأشرعة (المركبة فى المثل المشار إليه)، حيث يبرز للأمام ليقابل هجوم البحـر بشق سطحه المعادى». ويستنتج ديريدا أن الأسلوب قد يـستعين أيـضًا بمحفـزه «كوسيلة للحماية من التخويف والتعمية والخطر الداهم (لما) يقدم نفـسه أو يقحـم نفسه فى الرؤية، أى الحاضر، وبالتالى المضمون، الشىء نفسه، المعنى، الحقيقة» (ص٣٨). يترتب على ذلك أن الأسلوب و"العملية الأنثوية" كامتداد له وبانفـصاله عن نفسه يحمى نفسه من كل شىء تثبت التأويلية قيمته. ولكن كما ينبغى أن يكون واضحًا أصلاً، فالعملية المدببة لا تتخلص مما تثقبه بمفعولهـا المـدبب، لأن هـذا الثقب يرقى لمستوى الكتابة بصفة عامة، كتابة يبـدو فيهـا المـضمون والمعنـى والحقيقة مطمورين فى شبكة من الإحالات تجردهم من وجودها وتمنعهم من إلقـاء أنفسهم فى الرؤية. ولكى ننهى هذا التحليل للحركة الأولى من "الدوافع" والخـاص بالمفهوم التأويلى للموضوع أو التيمة نؤكد على محصلة هذا التحليل لامرأة نيتشه: فامرأة نيتشه تبدو موصولة بالحقيقة والأسلوب، وبالتالى ليست حـساسة لاختيـار التيمات المنفصلة أو حتى تحديد هوية الحالة الأنسب لها، بل تحبط تحديـد الهويـة بقدر ما تفلت من التحديد الحاسم عن طريق نقيض. وبما أن امرأة نيتشه ليس لهـا معنى أو هوية بذاتها فهى لا تثبَّت فى مكان.

وفى حركة ثانية يثير "الدوافع" نقاشًا حول مقتضى آخـر مـن مقتـضيات التأويلية، وهو الطلب على منهجية أو وحدة معنى تيمة أو عمل. ويطـرح ديريـدا هذه القضية بالتساؤل عن "النتيجة" أو المنطق الكائن بين العبارات شديد التباين عن

المرأة والحقيقة، والتى تتراوح بين تصريحات أنثوية واضحة وعبارات نيتشه ضد الأنثوية الصريحة. يقول ديريدا: «المرأة كحقيقة هى الشك والرياء المستتر. وهـذا ما ينبغى للمرء أن يتمكن من التفكير فيه» (ص٥٦). وتفكير كهذا يتطلـب تقنينـا لمختلف أنماط العبارات قبل التحرك ضد التيار نحو مبدأ سابق عليها نظرًا للقاعدة الرسمية أو القانون الحاكم لها. ومع أنها سيعقبها تأمل فى "الحد الأساسى لمثل هذا التقنين" (ص٩٤)، فإن تجميع التصريحات المتباينة عن المرأة والحقيقة فى وحـدة واحدة يعد أمرًا "ضروريًا بشدة" (ص٥٦) من منظور ما ينبغى التفكير فيه.

يبدأ ديريدا بتحديد مواضع تصريحات نيتشه عن المرأة، ثـم يميـز ثـلاث فرضيات أساسية ترقى لثلاثة مواقع قيمية متباينة يستقى كل منها من ثلاثة مواقف مختلفة. فى الفرضية الأولى تجد المرأة نفسها مهانة باسم الحقيقة والغيبيات القاطعة باعتبارها رمز الزيف. وفى الفرضية الثانية تدان المرأة باسم الفن بوصفها رمـز الحقيقة أو كائنًا فلسفيًا إما لأنها تتطابق مع الحقيقة أو لأنها وعلـى مسافة مـن الحقيقة تتلاعب بها لمصلحتها ودون أن تؤمن بها. وفـى اخـتلاف عـن هـاتين الفرضيتين المنكرتين للمرأة، واللتين ترتبط كل منهما بـالأخرى فـى نـسق مـن التضاد، هناك فرضيات تعترف بالمرأة وتؤكد عليهـا باعتبارهـا قـوة إيجابيـة ومخادعة وفنية. وهو إيجاب أصله ليس فى الإنسان؛ فالمرأة هنا تثبت نفسها داخل نفسها وفى الإنسان (ص٩٦). والآن:

> **لكى تشكل هذه الأنساق الثلاثة من التصريحات قانونًا كاملاً وتساعد على إعادة بناء وحدتها النسقية لابد من إخضاع تبـاين الأسلوب للسيطرة واختزاله إلى مضمون فرضية. ولابد أيضًا ... لكل من القيم المدرجة فى المخطط أن تكون قابلـة للتحديـد فى إطار تضاد كما لو كان لكل مصطلح مصطلح مقابل.**
>
> **(ص٩٨)**

بهذه الشروط وحدها يمكن تلبية احتياج التأويل لوحدة ذات معنى لكامل فرضيات نيتشه عن المرأة والحقيقة. ولكن مهما كانت المسائل التأويلية والنسقية وثيقة الصلة بالموضوع فثم حد لا يختزل يحول دون السيطرة على تصريحات نيتشه المتباينة بتصنيفها تحت مبحث واحد أو تيمة بعينها. فنيتشه نفسه كما يرى ديريدا «لم يكن يدرك بوضوح أو بلمحة واحدة ما يريد (n"y voyait pas trés clair ni d"un seul clin d"oeil) ... فنيتشه تائه قليلاً هنا» (ص١٠٠). ومع أن اختلاف الأنساق فى نصوص نيتشه التى تحوى الفرضيات الثلاث عن المرأة بحاجة للفهم وتتسم بقدر من قابلية الصياغة – يحذر ديريدا من «التحيز السلبى للتباين والمحاكاة الساخرة» كسبيل لخفض حدة التباين والمحاكاة (ص٩٨) – فإن "وجود" أداة التشعيب التقابلى وتأثيراتها فى نص نيتشه تكبح كل فهم تلخيصى فى معنى يقصده الكاتب أو يرمى إليه مفسره. «فصورة غشاء البكارة وصورة الـ "فارماكون" ... المنتشرة فى نص نيتشه تحد من (هذه الإمكانية ومعها) صلة هذه المسائل التأويلية والنسقية بالموضوع. هذه الصورة تخفى دائمًا هامشًا عن سيطرة المعنى» (ص٩٨) وكما رأينا فالأسلوب نفسه لدى نيتشه يحدد الصورة غير القابلة للتحديد ويخفى إمكانية التحديد (وحدودها).

نظرًا لاستحالة التعليل التأويلى لتباين نص نيتشه، وأن استسلام كل محاولات السيطرة كما وجدت فى بعض التفسيرات الفرنسية المعاصرة ترقى «لشىء أكبر من مجرد إعلان باهر للنقيض» (ص٩٤) وهو ما يظل أسيرًا لمنطق التضاد فإن ديريدا يصف عملية أخرى، عملية لا تقف فى تضاد مع التأويلية. وهذا أقرب لنيتشه الذى يقول عنه هايدجر إنه «يسعى لشىء» غير مجرد قلب الأفلاطونية (ص٧٨). ويرجح ديريدا قراءة تعيد صوغ الطريقة التى ترتبط بها التأويلية لحدودها على مقاومة التأويلية.

وعقب محاولة تقنين تصريحات نيتشه المتباينة عن المرأة والحقيقة يسعى ديريدا للإمساك بالقانون الذى تخضع له. أتذكر أن الفيلسوف الساذج يعتقد أن المرأة (والحقيقة) يمكن الفوز بها كبغي. لكن المرأة ترد أيضًا في صورة من لا تفعل شيئًا سوى التلاعب بالحقيقة والتبرج والتحجب لتأمين سيطرتها على الرجل. وأخيرًا هناك عبارات تؤكد فيها المرأة نفسها ("متحررة" من وجهة نظر الرجل) لا باعتبارها سلطة مرائية، بل باعتبارها تلهى «بالرياء، بالتبرج، بالاحتيال، بالخداع، وبفلسفة فنان» (ص٦٦). تبرز لمحة أولية لنوعية المنطق الحاكم لهذه المواقف الثلاثة من مناقشة نيتشه لـ "متعة الرياء" والتصنع والتمثيل لدى المرأة. وفى Gay Science يقول نيتشه إنهن «"يعطين أنفسهن لـ"، حتى عندما – "يعطين أنفسهن"» (ص٦٨). هذا التلاعب بالفعل "أعطى" و"يعطين أنفسهن" و"يعطين أنفسهن لـ" (ص٧٠) كما سيبين ديريدا فعال في الأنواع الثلاثة من العبارات. ويمثل ما يسميه ديريدا «قانونها المصاغ» (ص١٠٨). وطبقًا لهذا القانون:

> **«المرأة أحيانًا امرأة فى عطائها، فى عطائها نفسها، بينما الرجل يأخذ، يمتلك، يتملك. وفى أحيان أخرى بإعطائها نفسها تعطى نفسها لـ، تتصنع، وبالتالى تضمن سيادة التملك لنفسها. وحرف الجر "لـ" فى "أعطت نفسها لـ"، مهما كانت قيمتها، وسواء أكانت تخدع بمجرد إعطاء مظهر أو تقدم وجهة أو غائية أو حسبة مخادعة أو سدادًا أو ربحًا، فهى تبقى على منح البديل. من هنا فكل علائم التضاد الجنسى تتغير».**

(ص١٠٨–١١٠)

وإذا كانت المرأة تعطى نفسها للرجل الـذى يفتـرض أن يفـرض تميـزه الجنسى، فإن التميز المتأصل فى التضاد بين العطاء/الأخذ يرتبك. فالمرأة بإعطائها نفسها هى التى تحتل مكان الرجل. لكن البديل الذى يكبح المنح والذى يعمق ديريدا به تحليله "للعملية الأنثوية" يربك العملية التى يصبح بها كل من الجنسين إما هو أو هى على مستوى أكثر جوهرية، مستوى لا يقتصر على مجرد العكس، لأن حرف الجر "لـ" يظل غير محسوم. فالعلامة "لـ" يمكن أن تنتج قيمًـا عديـدة ممكنـة. ويترتب على ذلك أن توكيد المرأة لذاتها عن طريق منح البديل الذى يكبح إعطاءها نفسها يتطابق مع مسمى الوسيلة التى «يتبادل فيها الرجل والمرأة مكانهما وأقنعتهما إلى ما لا نهاية» (ص١١٠). وبسبب تحفظها تبدو المرأة كأنها الوسيلة التى حفرت فيها الفروق المتقابلة بين الجنسين، والتى لا وجود لها بـذاتها بالتـالى. ويـشبهها ديريدا بما يسميه كانط الأوهام الغيبية، حيث يقول: «إذا كان التضاد بـين العطـاء والأخذ أو بين يمتلك ويُمتلك لا يزيد عن وهم (leurre) فائق يفرزه غشاء البكـارة فإن عملية التعميم تفلت من أية قابلية جدلية أو وجودية للحسم» (ص١١٠).

وما يسمى "عملية التعميم" هو "المبدأ" الذى يقول ديريدا على ضوئه باستحالة الحسم بقوة فرضية أو تيمة عن مجموع عبارات نيتشه عن المرأة والحقيقة. إلا أن "عملية التعميم" باعتبارها المبدأ أو القانون الثابت للعبارات المقننة المـشار إليهـا تجمع بينها فى وحدة واحدة، وبالتالى تعلل تباينها. ولتميزها عن فرضية أو تيمـة فإن "عملية التعميم" التى تميز "العملية الأنثوية" لا تجمع تنوع مواقف الحقيقة فـى موقف شامل ذى معنى. بل تعلل تعددية المواقـف باسـتنباط تركيبتهـا إن جـاز التعبير. ولابد فى هذا المقام من إعادة الإشارة إلى أن "عملية التعميم" التى تـصف حسب قول ديريدا العملية الأنثوية لدى نيتشه وتلاعبهـا بالأسـلوب تقابـل فكـرة "الحدوث" (ereignis) عند هايدجر. فيبين هايدجر أن مجىء شىء لنفسه، وبالتـالى

كونه ما هو عليه يؤدى إلى عدم تخصيص بمعنى أنه ليس هو إلا فيما يتصل بشيء غيره. البديل الذى يميزه ديريدا فى حرب الجر "لـ" فى إعطاء المرء نفسه لغيره يصف عملية مماثلة. وفى تحليلات أطول من أن تلخص فى هذا المقام يؤكد ديريدا فى "الدوافع" فكرة الحدوث هذه عند هايدجر لكى يرتب عليها أن تفسير الأخير لنيتشه أبسط كثيرًا مما قال به عديد من مفسريه الفرنسيين، وهو أن نيتشه يقلب ما وراء الطبيعة، وبالتالى يظل محاصرًا بها، وأن هذه أدق قراءة تعى أن نيتشه كان يسعى لتجاوز ما وراء الطبيعة والأفلاطونية لا من خلال قلب تراتبية ما، بل بتغيير البنية التراتبية نفسها. ومع ذلك فإن هايدجر حسب قول ديريدا يواصل هذه العملية النيتشوية وعلى أساس فرضيات مسبقة كان يجب أن تقرها العملية النيتشوية؛ فيتناول ما يتناوله نيتشه عن طريق شكل من التساؤل ينتمى للتأويلية – بتساؤله مثلاً عما إذا كان نيتشه أفلح فى تنفيذ مشروعه بالإطاحة بالأفلاطونية، وهو مشروع يعرِّف بأنه أكثر ما انتواه نيتشه. ولكن مع أن قراءة هايدجر تظل فى إطار أفق وجودى-تأويلى فهى تنفتح أيضًا لنوع آخر من القراءة، نوع يؤكد ديريدا ألا قبل لها بأن تحتويه فى داخلها. ويحدث هذا فى كل مرة يحيل فيها هايدجر مسألة الوجود لمسألة التعميم. ولكن بما أن سؤال "ما (معنى) الوجود" هو السؤال الوجودى-التأويلى بامتياز، وبالتالى يفترض سلفًا خاصية وهوية ومعنى وحقيقة للوجود، فإن السؤال "الأقوى" – أقوى لأنه يشير إلى العملية غير القابلة للحسم والتى لا تأتى الأشياء للوجود إلا بإنذار ببديل قبل السقوط فى احتمالات قابلة للحسم – مقيد بإزاحة "الشكل الوجودى-التأويلى للاستفهام" بعامة (ص١١٢). فبهذا السؤال عن عملية التعميم غير القابلة للحسم يواجه الاستفهام الوجودى-التأويلى حدوده. ونظرًا لأن السؤال الوجودى-التأويلى لا يترك نفسه يُطرح إلا بعد اتخاذ القرار بأن هناك خاصية (**propre**) بعد عملية التعميم غير القابلة للحسم، والتى

تمر فيها الخصائص عبر بعضها البعض وتتبادل الأماكن يُمسك بها وتنهار في الوقت نفسه في قيم محددة ومتضادة ومتراتبة فإن النمط الوجودي - الظواهري أو الدلالي-التأويلي من الاستفهام لا يسعه أن يجيب عن السؤال المتعلق بالخاصية نفسها. «السؤال عن المعنى أو عن حقيقة الوجود لا يقدر على طرح سؤال عن الخاصية، عن التبادل غير القابل للحسم للأكثر بالأقل. وهو عاجز عن ذلك لأنه محفور فيه» (ص١١٠-١١٢). ويرى ديريدا أن إشكالية التعميم برمتها، والتي تكشف عن حد للوجود نفسه تؤثر على الظواهرية الوجودية - التأويلية لدى هايدجر بل على تفسيره لنيتشه. ومع أن مشكلة "الحدوث" تتجنب مسألة المرأة عند نيتشه، وبالتالي العملية الأنثوية فهي تتحمل سؤالاً عن التفسير الوجودي - التأويلي لدى هايدجر والذي لا تختلف تأثيراته عن تأثيرات المرأة والأسلوب على الحقيقة في النص النيتشوي. وعندما يسأل ديريدا «عما إذا كانت هاوية الحقيقة كاللا حقيقة، التعميم كالتخصيص ... هي ما يسميه نيتشه نمط الأسلوب ولا مكان المرأة» فهو يرى بوضوح أن هايدجر لم يفُته ما هو موضع بحث لدى نيتشه (ص١١٨-١٢٠). وإن كان الحال كذلك فهو لأن هايدجر في قراءته لنيتشه وبسؤال أقوى عن التعميم تجاوز أفق ما وراء الطبيعة للسؤال عن معنى الوجود، بل عن التأويلية برمتها.

هذه إذن هي النقطة التي يجب عندها طرح السؤال عن كيفية ارتباط قراءة أخرى لم تعد تأويلية بقراءة لاتزال داخل حدود التساؤلات الوجودية-التأويلية. كما يؤكد ديريدا فيما يتعلق بقراءة هايدجر لنيتشه فهناك قراءة أخرى تتكشف مع نص هايدجر، بالإضافة إلى القراءة التي تتواصل على أسس تأويلية و«تتكشف بدون إبطالها (القراءة التأويلية) بانشقاق ما - انفلاق أو انقسام بتباعد الجزءين كما في العملية الطبيعية. ولكن ليس لها «تأثير حاد أو مدمر في المقابل» على القراءة

الأولى (ص١١٤). لا تقف فى مواجهة التساؤل التأويلى كما تفعل القـراءة التـى حاولها ديريدا مع قراءة هايدجر لنيتشه. وكما يتبين عند هذه النقطة فسبب ذلك أنه مع سؤال التعميم يتكشف للتأويلية حد وبنية متوسطة أو عمليـة لعبـور خاصـية لأخرى سابقة على التضاد التفاضلى. يترتب على ذلك أن المرء بالتعميم يدنو أيضًا من حد التضاد نفسه بين الغيب (التأويلية) واللا غيب، أى عند حد «شكل التـضاد. وإذا كان شكل التضاد أو بنيته هى نفسها غيبية فعلاقة الغيب بآخره لا تظـل مـن نسق التضاد» (ص١١٦-١١٨). كيف لنا إذن أن نتصور العلاقة بين القـراءتين؟ فإذا كانت التأويلية الوجودية لا يسعها طرح سؤال التعميم بنفسها، حيث إنه سـؤال يقتضيه شكل تساؤلاتها فإن القراءة التى تُعنى بالتعميم (أو بالمرأة والأسلوب لـدى نيتشه) لا يمكن أن تُحتوى فى داخلها. وما يحدث بدلاً من ذلك هو أن القراءة حول سؤال التعميم «تعيد نقش الإيماءة التأويلية» (ص١١٤) إلى حد أن كل قيم التأويلية (الوجود، المعنى، الحقيقة، إلخ) تبدو نتيجة للقرارات التى تضعف حالـة التعمـيم وتحيلها سمات محددة (ومتضادة). إلا أن إعادة النقش هذه تعد أى شىء إلا تدميرًا حادًا. بل تتألف من جعل التساؤلات التى يمنعها تكوينها نفسه من طرحها تدنو من سؤال التأويلية.

والسؤال التأويلى بدوره لا يتقادم نتيجة للقـراءات التـى تكـشف حـدوده الحقيقية. فالسؤال عن هوية شىء هو سؤال لابد منه وضرورى كما سـنرى بعـد لحظات. فعندما تطلق العملية الأنثوية عبور الخواص بعضها لبعض بعـد أن بينـا ذلك فى نص نيتشه يتساءل ديريدا: «ما الذى أفعله هنا فى هذه اللحظـة»، وهـو سؤال يعنون بأنه "سؤال يبقى عالقًا" (ص٥٦). مما لا شك فيه أنه سؤال لا يـسمح بأية إجابة مرضية، لأن العملية الأنثوية تربك السؤال التأويلى عن هوية الـشىء. ولكن فى الوقت نفسه، فالسؤال الذى يظل عالقًا هو أيضًا سؤال لا يزول. ولنتـذكر

أيضنا أن سؤال "ما المرأة؟" وفقا لما ورد فى "الدوافع" يظل عالقا لأنه لا ينبت عن تساؤلات الفن والأسلوب والحقيقة، وبالتالى «فالمرء لا يعود بوسعه البحث عن المرأة أكثر من بحثه عن أنوثة المرأة أو الجنسانية الأنثوية»، ومع ذلك يظل «من المستحيل مقاومة البحث عنها» (ص٧٠). وقد نتساءل: ومن أين هذه الاستحالة؟ فإذا كانت المرأة مفهومًا أنها تعطى نفسها، فإن طبيعة هذا الإعطاء دعوة للبحث عنها. وبما أن كل العبارات والنصوص والأعمال لها بنية الأثر فهى تقتضى رد فعل. ونظرًا لأنه يستحيل بنيويًا إقرار سياق أثر فإن هذه العبارات والنصوص والأعمال التى يمكن دائمًا أن تفتقر إلى معنى بعينه «تحاكى حقيقة خفية فى ثناياها» (ص١٣٢) لا يسع المرء إلا أن يظل يبحث عنها.

فى القسم الثالث من "الدوافع" يستشهد ديريدا بفرضية نيتشه «نسيت مظلتى» كمثال على عبارة يستحيل إعادة بناء سياقها، وبالتالى يظل معناها لغزًا مع أن العبارة مفهومة بشكل كامل. وبذلك فهو يرى أن عمل نيتشه برمته، وكذلك نص ديريدا قد يكونان من نوعية تلك العبارة نفسها. لكنه يؤكد فى الوقت نفسه على ضرورة مواصلة محاولة إقرار معناه. وقابليته للقراءة ترقى لمستوى التزام بالعمل على فهمه. ويرى ديريدا أن استنتاج التوقف عن البحث بسبب الاستحالة البنيوية لمعرفة معنى الجملة «لايزال يعد رد فعل ظلاميا للتأويلية». «بل على العكس، فلكى تأخذ فى الحسبان أن هذا الحد البنيوى ... ضرورى لدفع فك الرموز لأقصى مدى» (ص١٣٢).

يعلق ديريدا على ملاحظة المعدين التى يبررون فيها إدراجهم عبارة «نسيت مظلتى» فى طبعتهم من كتاب The Gay Science فيصفها بأنها «تذكار لسير تأويلى فى أثناء النوم تغطى كل كلمة فيه كمًا من التساؤلات الحرجة» (ص١٢٤).

وببحثها فى إمكانية تثبيت هوية الشىء، وهو بحث يثقل على كل المفاهيم التأويلية تواجه التفكيكية التأويلية بتساؤلات لا تطرحها. فمما لا شك فيه أن تأويلية ريكور وجادامير لم تعد تفترض أن النصوص لها معنى واحد يكمن وراءها ولا يحتاج إلا للكشف عنه. لكن هذا لا يعفيهما من هذه التساؤلات الحرجة. فمفهوم جادامير عن "الموضوع الأصلى" (Sache) فى قلب كل نصوص التراث التى يضفى عليها الفهم التاريخى معنى بصورة مبتكرة فى أى حاضر، وكذلك مفهوم ريكور فى أعماله اللاحقة عن "عالم النص" الذى يكتشف الفاعل أمامه إمكاناته الذاتية التى تمكّن بذلك من إصلاح ذاتيتها لا يسلم جدلاً بشىء أقل من هوية "الموضوع الأصلى" وعالم النص على التوالى. ومهما بلغ عنف إخضاع التأويلية لتساؤلات لا يسعها أن تطرحها بنفسها – وهو إخضاع ضرورى على الرغم من عنفه لأنه يتعلق بالقالب غير القابل للحسم الذى تحفر التأويلية فى داخله تضاداتها الجوهرية – فالمواجهة لا تقلل من تساؤلات التأويلية المشروعة. ومع ذلك قد يتساءل المرء عما إذا كانت التأويلية التى أعيد نقشها، والتى نبهت للتساؤلات الحرجة، تظل هى التأويلية كما نعرفها؟ هل تظل مثل هذه التأويلية تستحق اسمها؟ والعكس صحيح، فلا يسع المرء إلا أن يتساءل عما تفعله التفكيكية بطرحها هذه الأسئلة الحرجة.

المصادر والمراجع

Derrida, Jacques (1979), *Spurs: Nietzsche's Styles/Éperons: Les styles de Nietzsche* (Chicago, IL: University of Chicago Press). (Page numbers in the text refer to this edition. All translations from this work are mine – RG.)

Gadamer, Hans-Georg (1989), 'Destruction *and* Deconstruction', *Dialogue and Deconstruction: The Gadamer–Derrida Encounter*, ed. D. P. Michelfelder and R. E. Palmer (Albany, NY: SUNY Press), pp. 102–13.

—— (1993), *Gesammelte Werke*, vol. 2: *Hermeneutik II. Wahrheit und Methode. Ergänzungen Register* (Tübingen: J. C. B. Mohr).

Greisch, Jean (1996), 'Déconstruction et/ou Herméneutique', *La théologie en post-modernité, Lieux Théologiques*, vol. 29, ed. P. Gisel and P. Evrard (Geneva: Labor et Fides), pp. 353–86.

Grondin, Jean (1994), *Introduction to Philosophical Hermeneutics*, trans. J. Weinsheimer (New Haven, CT: Yale University Press).

Nietzsche, Friedrich (1974), *The Gay Science*, trans. Walter Kaufmann (New York: Vintage).

Pöggeler, Otto (1994), 'Hermeneutik und Dekonstruktion', *Schritte zu einer hermeneutischen Philosophie* (Munich: Karl Alber), pp. 479–98.

Ricoeur, Paul (1981), *Hermeneutics and the Human Sciences* (Cambridge: Cambridge University Press).

٩

التفكيكية والمحبة

بجى كاموف

هل يمكن الحديث عن الحب دون إعلان
الحب، دون إعلان الحرب، وراء كل حياد
ممكن؟ دون اعتراف، هل ندعه يكون مما لا
يصح ذكره؟

جاك ديريدا، سياسة الصداقة

ارتباط التفكيكية بالمحبة سيبدو غير متوقع بالنسبة للبعض. هو ليس ارتباطاً تسمح به الصورة المتداولة للتفكيكية باعتبارها عملية سلبية فى جوهرها كأن المصطلح مرادف "للتفكك"، أما المقطع الإضافى فمجرد مقطع زائد. وهذا الاختزال المتواصل لم يتحقق إلا بعد تكراره كثيراً حتى يعطى أحداً ذريعة لإدانته. والتفكيكية لها دوى مزعج منذ أن ظهرت أول مرة فى كتابات ديريدا. وساءت الأمور بسرعة حين بدأ غيره فى تداول المصطلح، ربما لأن هذا اعتبر دليلاً على ظهور شىء أكبر لابد من التعامل معه بصرامة. وبعد عقود عدة من الصرامة لا يسع المرء أن يقترب من مقال عن التفكيكية والمحبة دون توقع مقاومة تغذيها

الشائعة بأن التفكيكية مفككة فى جوهرها، بل تفكك كل ما نعمل كأفراد فى مجتمعات متحضرة على الحفاظ عليه من التفكك، أى كل شيء نحبه وكل شيء قيل لنا إننا ينبغى أن نحبه. ونبدأ بالمحبة نفسها. هذه المقاومة فى جوهرها تعمل على حماية المحبة من التفكك. وهو أمر طبيعى بالطبع. طبيعة هذه المقاومة ستكون بالتالى هى طبيعة الإسهاب المفترض بين أفعال المحبة وأفعال الحماية من التفكك. من ثم فالأرجح أن يتم تنشيطها بقوى كبيرة.

من غير الممكن لمهمة هذا المقال أن تكون التغلب على هذه المقاومة الشديدة حتى لو افترضنا أن هذا أمر ممكن أصلاً. بعبارة أخرى لا يمكن أن يكون هدفنا تفكيك الفكرة التى تقاوم سعى المحبة للحماية من التفكك، وهى بالتالى ما يجب حمايته أولاً. سنحاول بدلاً من ذلك أن نبين أن المحبة هى المفتاح الذى لا غنى عنه لما تعمله التفكيكية. وفى أثناء حديثنا سنقترب من فكرة أن المحبة (وبالتالى التفكيكية) حتى إن كانت تحمى فى جوهرها فهى ليست غريبة على التفكك والضياع والدمار. أى إنه لتفادى هذا المجاز الذى يعبر عن التوكيد بالضد السلبى سنقترب من معنى المحبة بالتوكيد على أنه يفكك التضاد بين الحماية والتفكك، وعلى أن المحبة بالتالى كالتفكيكية توجد عند الحد المهدم لهذا البديل.

لنا أن نبدأ بالاستشهاد بواحدة من المناسبات العديدة التى حاول فيها ديريدا للإمساك باستيعاب التفكيكية لعملية سالبة، لتفكك. وهى مأخوذة من نسخ لنقاش أجراه مع بعض من زملائه فى مونتريال فى سنة ١٩٧٩. يقول ديريدا (وهو ليس الموقع الوحيد على هذا النص) إنه مبدئيًا لم يقصد قط أن ينسب أية ميزة لـ "التفكيكية" التى شرع فى تداول مسماها فى سلسلة تضم عديدًا من المصطلحات الأخرى. وتحددت هذه الميزة حين بدأ المصطلح يتكرر باعتباره التسمية الأساسية

لما اهتم هو وكثيرون غيره بعد قليل بعمله. ولكن بقدر ما حمل المصطلح في طياته من تلميحات حسب قوله «لعملية فنية تُتبع لتفكيك الأنظمة» فإنه لم يعجبه كثيرًا.[1] ثم يشرح قائلاً إن الإحالة الفنية تميل نحو غربلة الارتباط الأهم به، وهو حسب قوله أن يصاحب الإيماءة التفكيكية «أو قد يصاحبها (ليتنى أصاحبها على أية حال) توكيد. وهى ليست سالبة ولا هدامة». ويواصل ليروى أنه ما إن بدا واضحًا أن "التفكيكية" بدأت تُنتقى من قبل غيره حتى عمل على «تحديد المفهوم بطريقتى، أى حسب ما اعتبرته الطريقة السليمة، وهو ما فعلتُ بإصرارى على أنها ليست مسألة عملية سالبة» (ص٨٧). ثم ولكى يوضح إصراره على المفهوم غير السالب والتوكيدى للتفكيكية، يتحدث ديريدا عن المحبة:

> «لا أشعر أنى فى موقف يسمح لى بأن أختار بين عملية سنسميها سالبة أو عدمية، عملية ستشرع فى تفكيك الأنظمة، والعملية الأخرى. وإنى لأحب كل شيء أفككه بطريقتى؛ والنصوص التى أرغب فى قراءتها من المنطلق التفكيكى هى نصوص أحبها، بذلك الحافز لتحديد الهوية، والذى لابد منه فى القراءة. وهى نصوص أرى أن مستقبلها لن يتبدد لمدة طويلة ... تتميز علاقتى بهذه النصوص بالغيرة المحبة لا بالغضب العدمى (لا يسع المرء أن يقرأ شيئًا فى الحالة الأخيرة)[2].

قبل التأكيد على بضع نقاط عن هذه الملاحظات قد نتساءل: هل من المؤكد أن هذا هو المكان الأنسب لبدء نقاش عن التفكيكية والمحبة؟ وحين يقول المرء إنه يحب نصًا، حين يكون مفعول الفعل المتعدى "أحَبَّ" شيئًا كهذا، ألا تكون ثمة مسافة شاسعة قُطعت من البداية من قلب علاقة المحبة التى يجب أن تكون إما بين أناس

(1) Derrida, 1985, p. 85.
(2) Derrida, 1985, p. 87.

أو علاقة بين كائنات حية على الأقل؟ بعبارة أخرى، إذا انطلقنا من ملاحظة عن محبة شيء كالنصوص، ألا نكون منطلقين في اتجاه خطأ لابد أن يؤدي إلى البعد عن قلب المحبة الحي؟ والأسوأ من ذلك أن البدء بهذه الطريقة قد يؤدي للتأكيد على وجه آخر لانتماء التفكيكية السالب في أذهان عديد من الناس، كل من لم يسمعوا من تأكيد ديريدا الشهير مثلاً على أنه «ليس هناك شيء خارج النص» إلا نفي مثقف لأي نشاط غير الكتابة والقراءة. وحتى إذا بدا أن المحبة المقصودة في التفكيكية هي محبة نصوص في المقام الأول فهي تهدف في البداية إلى ثني من قد يضمر هذه الفكرة الضالة عن التخلي عنها[1].

هذا ممكن دائمًا. ولكن لو بدا أن هذه الأخطار تستحق المجازفة فقد يكون هذا لسبب لا يختلف عن ذلك الذي يؤدي بديريدا في الفقرة السابقة إلى الإصرار إلى حد أن يقدم على ذلك وعلى خلاف التصور الشائع، فيواصل تطبيق التفكيكية من منطلق المحبة لا تحت سيطرة دافع هدام؛ وهو سبب يضيف قوة "التوكيد" إلى ما كان سيبدو بغير ذلك لا نصيب له إلا القوة السالبة لفعاليته الفنية الهدامة. وإذا بدأنا بالحديث عن محبة النصوص بقدر من الإيمان بأن ذلك سيفضي بنا إلى لب الأمر فلابد أن السبب أننا بدأنا نؤكد على شيء عن قلب المحبة؛ وهو ما يمكن أن يحفظ تماسك التحرك نحو الحي وكذلك نحو غير الحي، نحو الحياة ونحو اللا حياة، أو الموت، ومن ثم نحو ما يمكن حفظه في الحياة وما لم تكن به حياة قط أو لم تعد به حياة يمكن الحفاظ عليها. في قلب المحبة تتعطل كل هذه المتناقضات

(١) توضح الفيلسوفة الأخلاقية مارتا نوسباوم مثلاً مدى تشبثها بهذه الفكرة، وتستشهد بقول زردشت: «من بين كل ما كتب لا أحب إلا ما كتب الإنسان بدمه» وتصف رد فعلها إزاء تحليل ديريدا الحاد الإدراك لأسلوب نيتشه في كتاب Eperons: «بعد قراءة ديريدا وليس ديريدا وحده، أشعر بتعطش للدم؛ فهكذا الكتابة عن الأدب الذي يتناول حياة البشر واختياراتهم كأنها تهمنا جميعًا» (Nussbaum. 1990. 171). أي إن الإفراط في الاهتمام بالتناص يؤدي إلى فقدان الدم. ولكن هل هذا شيء حسن أم سيئ؟ ومن ذا الذي يحدد؟

الواضحة أو تتحطم وتزول[١].

لكن هذا قد ينبئ بما ستؤدى بنا إليه عبارتنا الافتتاحية. ولكى نتأمل هذه الملاحظات بصورة أقل صعوبة علينا أن نتذكر أنها ارتجلت لمناسبة بعينها وفى رد فعل لسؤال طُرح؛ وبذلك فهى أقل حذرًا وانضباطًا مما كانت ستصبح عليه إذا نشرت بتوقيع كاتب بعينه. وهذا بالطبع ليس معناه أنها غير موقعة أو غير منسوبة لأحد، بل معناه أن لها علاقة خاصة بالحركة التى يوقع بها المرء شيئًا. وكان ديريدا مدعوًا فى تلك المناسبة لإبداء أفكاره عن تلك الحركة نفسها، لوصف أحاسيسه حين وقع نصوصًا أخرى فى أماكن أخرى[٢]. وباعتبارها ملاحظات عن العلاقة التى يمكن أن تجمع المرء بما يكتب أو يقرأ (أو بما يستسلم له) فستحاول أن تشكل تلك الأنشطة (أو تلك الأحاسيس) من مكان ما خارجها، على مسافة ما قبل ما يوصف أو وراءه. وبما أن ما يوصف هو العلاقة أو الإحساس أو الدافع الذى يسمى المحبة، إذن فالمحصلة المستهدفة هنا لابد أن تقف خارج علاقة المحبة هذه، فى موقف "حياد موضوعى" كما تسمى، وهو موقف من يريد أن يكون عالمًا أو باحثًا. ولكن هل تفلح هذه المحاولة؟ بعبارة أخرى، هل هناك موقف محايد وموضوعى وعلمى يمكن تحديده فى ذلك؟

هذا أمر مشكوك فيه لأسباب قد نعددها فى عجالة. فكما سبقت الإشارة

---

(١) «كيف تحب شيئًا غير احتمال الهلاك؟ غير كل مستحيل؟» يورد نيكولاس رويل هذه الكلمات من "مذكرات الأعمى" لديريدا قبل أن يدفع بتوكيد العبارة التى سمع ديريدا يرددها ذات مرة فى نقاش مرتجل آخر، فيقول رويل: «التفكيكية هى المحبة. هذه هى الحكمة النهائية هنا، ولكن بشرط ألا تنسب لى - أو لجاك ديريدا» (Royle. 1995. pp. 139-40).

(٢) النقاش الذى اجتزئت منه هذه الملاحظات أعقب محاضرة ألقاها ديريدا عن توقيع نيتشه: "السيرة الذاتية: تعاليم ينتشه وسياسة أسماء الأعلام" فى Derrida. 1985.

فالملاحظات التى أوردنا من "أذن الآخر"[1] تلخص كيف كان على ديريدا أن يعمل لمواجهة فهم سائد عن الحركة التفكيكية باعتبارها سالبة أو هدامة. فهى تعطى وصفًا مكثفًا لجهوده لإعادة صياغة هذا المفهوم «وفقًا لما اعتبره الطريقة السليمة» وهى طريقة التوكيد. ويلاحَظ مع ذلك أنه عند نقطة بعينها، النقطة التى تبدأ عندها الفقرة المقتبسة، يكف المتحدث عن مجرد تقديم وصف لما فعل وللنصوص الأخرى التى وقع عليها؛ كما يتغير نمط ملاحظاته إلى نمط التوكيد. وعند هذه النقطة يستدعى روح المحبة: «أحب كل شيء أفككه بطريقتى؛ النصوص التى أرغب فى قراءتها من منظور تفكيكى هى نصوص أحبها ...» عبارات كهذه والعبارات المحيطة بها لم يعد يمكن سماعها باعتبارها وصفية فقط - أو تقريرية كما يقول منظرو أفعال الكلام؛ أى إنها لا تصف حالة أدت بأحد الناس لفعل شيء، ثم كنه هذا الشيء («تحديد هذا المفهوم بطريقتى»، وهكذا). وهذه العبارات تفعل شيئًا أيضًا؛ فهى تعلن المحبة، وبالتالى فهى تقوم بالتوكيد الذى يصاحب («أو يمكن أن يصاحب») الحركة التفكيكية كما أشار ديريدا من قبل. وبإعلانها المحبة تؤكد التوكيد المصاحب فى حاضر أدائها، فى مشهد النقاش مع بعض الزملاء فى مونتريال فى سنة ١٩٧٩، بل فى كل مشهد آخر تتكرر فيه هذه الملاحظات بالطبع، ومنها المشهد الحالى. وكل تكرار يختلف فى قوته، ولكن مع كل استشهاد أو تكرار يظل الإعلان التوكيدى كما كان، زائدًا عن القيمة الوصفية لهذه الجمل. زائد أو بالأحرى دعنا نقل إن القوة التوكيدية للإعلان هى تلك التى تحدد ما إذا كان الوصف أكثر أو أقل أو غير الوصف الذى تمثله هى أيضًا. أى إن ديريدا (أو غيره) حين يقول أو يكتب قائلاً «أنا أحب س حبًا جمًا» فهو يصف علاقة

(1) The Ear of the Other.

خاصة، ولكن لا يسعه أن يصفها إلا بالتوكيد (مرة أخرى) على حبه س حبًا جمًـــا. وبما أن المصاحبة التوكيدية تضع الوصـــف فـــى مكانـــه وتحـــدده فـــإن الحيـــاد الموضوعى لا وجود له خارج هذه البنية، بل هو فى داخلها بالفعل، أى فى داخـــل بنية حددها الإعلان غير الموضوعى وغير المحايد والتوكيدى: «أنا أحبُ ...»[1].

أفترض من ذلك أنه بدون كثير من الحساب (فهذه سمة الارتجـــال) كانـــت الملاحظات التى أوردنا ستشكل مرة أخرى التوكيد المصاحب الذى يعتبره ديريـــدا مفقودًا، حيثما فسرت التفكيكية بأنها لا تزيد عن عملية فنية للتفكيك، حيثما أخـــذت حركتها وتكررت باعتبارها أسلوبًا أو مجرد نهج حيثما اتخذ موقف خارجى محايد موضوعيًا باعتباره النقطة التى يفكك منها أى من الناس أى شيء. والتوكيد الـــذى كان ديريدا يتمنى أن يصاحب به الحركة التفكيكية لا يمكن ن يكون محايدًا[2]، بل هو من طبيعة المحبة، أى من طبيعة لابد من التفكير فى لا حياديتهـــا بطـــريقتين مختلفتين على الأقل.

من ناحية، حين يحب المرء شيئًا أو أحدًا يتحيز له؛ بل يعشق المـــرء ذلـــك

---

(١) يرى بل مارتن أن حدود "العلم النبونى" تظهر مع مثال المحبة، ويقول: «على سبيل المثال لو أمكن تحديد كل العناصر المادية والكيميائية فى علاقة محبة، ولو أمكن وضع مثل هذه العلاقة من حيث العوامل الاقتصادية والسياسية والمادية فهل سنكون وصفنا ولو مثالاً واحدًا للمحبة؟» (Martin, 1995, p. 17). ولكن يبدو أن مارتن يفترض أن "مثاله" مجرد مثال واحد بين عديد من الأمثلة.

(٢) فى كل من الأصل الفرنسى والترجمة الإنجليزية يمكن ترجمة الصياغة بمعنى أنه هو الذى يصاحب الحركة؛ يصاحبها بالتوكيد وكتوكيد؛ من ثم فالتفكيكية ليست مجرد شيء يفعله، بل شيء يصاحبه إيجابيًا. وبالتالى فهى شيء يصاحبه. ولو كان هذا مقالاً مطولاً بالضرورة عن "المحبة" فى كتابات جاك ديريدا لكان على المرء أن يحاول أن يقرأ من بين كل النصوص الأخرى "سياسة الصداقة" ولا سيما ذلك الفصل منه بعنوان "من يصاحبنى". انظر ديريدا (١٩٩٧).

الشيء أو الشخص أو الكائن. لذا ففى مجازات الحب (كيوبيد مثلاً) تصور عاطفة الحب كنوع من العمى. لكن بصرها أو رؤيتها التالفة ليست العمى الذى نعتقد أنه ضرورى فى العدالة(١). ومن ناحية أخرى فالحب ليس محايدًا بمعنى أن المحب ليس أى أحد أيًا كان؛ فهو يحب باعتبار أنه هو لا غيره، وهى تحب لأنها هى. أى إن لكل امرئ مفردة حب، لكن هذه المفردة شيء يملكه المرء أو يعرفه وليست شيئًا يعمله. (سنعود إلى فكرة المفردة هذه فيما بعد.)

هذان الوجهان للاحيادية الحب يمكن تسميتهما موضوعى وذاتى لو لم تكن مثل هذه التفرقة معطلة فى عاطفة الحب، أى ما يمر به المرء فى استسلام تحت تأثير شخص آخر يحبه، أى الآخر الذى توجه إليه عاطفة حب المرء. تقول جان لوك نانسى:

> «الحب يعيد تقديم الأنا لنفسها مكسورة ... تقدم للأنا ما يلى: هذه الذات لُمست واختُرقت فى ذاتيتها، ومن الآن فصاعدًا هى كذلك، مكسورة أو متصدعة ولو بصورة طفيفة. هى "كذلك" تعنى أن الصدع أو الجرح ليس عابرًا ولا شيئًا تتملكه الذات. وبما أنه كسر فى ممتلكاتها كذات فهو فى جوهره عطل فى الارتباط بالمرء من خارج نفسه ... فطالما ظل الحب باقيًا فإنه لا يكف عن المجىء من الخارج وليبقى، نصل مغروس

(١) هل الفارق بين تحيز الحب وحياد العدالة متماسك أم أنه قابل للتفكيك أيضًا؟ هذا سؤال قد يطرح فى مقال ديريدا عن العدل، والذى يتناول فكرة العدل غير القابلة للتفكيك، العدل الذى تهيم التفكيكية به حبًا. «"فكرة العدل" هذه يبدو لى أنها لا تختزل فى صفتها التوكيدية، فى طلبها هدية بدون تبادل، بدون تداول، بدون اعتراف أو عرفان، بدون دوران اقتصادى، بدون حساب وبدون قواعد، بدون سبب وبدون منطقية. وبالتالى يمكن أن نرى فيها جنونًا ... والتفكيكية مولعة بهذا النوع من العدل» (Derrida, 1990, p. 965).

فى جنبى ولا أستطيع أن أتصرف حياله لأنه يقطعنى ...»[1]

يمكن القول بعبارة أبسط إن موقف الذات أو وضعية الفاعل/ المفعول يعجز عن تجربة عاطفة الحب، بل هو يعارض هذه التجربة لأنها لا تعرف ذاتًا، ليس ثم "أنا" التى تحب "س" خارج عاطفة الحب أو أمامها. بعبارة أخرى فالحب ليس مسألة وضع، سواء وضع فاعل أو مفعول، وبالتالى ليس مسألة معارضة، بل مسألة عنوان لا تصدر عن إى بيت. عنوان بلا بيت، بدون مبنى للذات يرسَل منه ويعود إليه. والحب يأتى معه بالدخيل الغريب لأنه تجربة الوصول المفاجئ للآخر الذى يستبيح العنوان، أى يستولى عليه ... حين أقول "أنا أحبُ ..." فهو دائمًا إعلان للآخر على عنوانى.

هناك شيء واحد آخر على الأقل يلاحظ فى الطابع المرتجل للملاحظات التى أدت بديريدا إلى إعلان الحب. فتكرار عبارة ما "بطريقتى" **(à ma maniére)** يتفحص الإعلان بحيث أن هذا لو كان نصًا مكتوبًا محسوبًا فلربما استفز مراقب الأسلوب أو حث على تأمل هذه العبارة الاصطلاحية. فالعبارة تتكرر وتصر – اصطلاحيًا أو آليًا أو أسلوبيًا – على عمل ما يعمله المرء بطريقته. «حاولتُ أن أعرّف هذا المفهوم بطريقتى، أى وفقًا لما اعتبره الطريقة السليمة ...؛ فأنا أحب كل شيء أفككه بطريقتى ...» المبدل الفعلى المتواضع يمكن قراءته كمفتاح للمضمون التوكيدى للفقرة، والذى يصل إلى ذروته بإعلان صلة الحب بالتفكيكية. والتوكيد المصاحب للحركة التفكيكية حين يقوم بهذه الحركة من يوقع هنا بطريقته الخاصة يتم دائمًا بطريقة أو بأخرى حسب أسلوب هذا الشخص. وهذا معناه التأكيد مرة أخرى على أن التفكيكية "بالطريقة السليمة"، التفكيكية التى يصاحبها توكيد

---

(1) Nancy. 1990. pp. 247-8.

ولا تقتصر على عملية سالبة أو فنية، لم يقم بها أحد على الإطلاق ولا أحد بصفة خاصة كفيلسوف العقل الخالص مثلاً أو من موقف حياد موضوعى. والتوكيد المصاحب الذى يعوض عن أى اختلاف عن فكرة الفلسفة أو عن مفهوم أسلوب خالص يتم بأسلوب لا يقصد به المرء لغة بعينها، بل كل شيء يثرى استخدام أى شخص للغة مشتركة تسمى طبيعية أو يشوهه: نطاق التاريخ الشخصى أو العائلى، نطاق التجربة الواعية والرغبة اللا واعية، نطاق الهوية العامة المدنية والتعريفات الخاصة. بعبارة أخرى كل ما هو ضمنى حين يقول أى امرئ "أنا أحبُ ..." فالتوكيد الذى ينطوى عليه الأسلوب سيكون توكيدًا لكل ذلك، كل ما يتفاعل حين يقول أى أحد، وهذا الشخص بخاصة أو يعلن أو يؤكد قائلاً: "أنا أحبُ ..."، "I love ..."، "J'aime ..."، "yo quoero ..." "ich liebe" بأى أسلوب كان(١).

يبدو أننا تركنا أنفسنا نُستدرج لقراءة هذه العبارات القليلة عن تبادل مرتجل كأنها توفر كل الإحداثيات المطلوبة لربط التفكيكية بالمحبة. لكننا لم نتحدث كثيرًا حتى الآن عن أعجب ما فى هذه السطور، ألا وهو أنها تعلن عن محبة للنصوص. قد نستحضر سؤالنا الأولى عن الأخطار التى يشكلها هذا الإعلان على مهمتنا، خطر تضليلنا عن جوهر مسألة الحب. إلا أننا راهنا فى البداية على أننا بالتزامنا هذا المسار نتمكن من توكيد شيء عن جوهر الحب، كالشيء الذى يوفق بين المفعم بالحياة وفاقد الروح، بين الحى والميت، بين الناس والنصوص، فى علاقة حب. وحان الوقت الآن لتجديد هذا الرهان.

- قبل أن تخطو هذه الخطوة تذكر السطور المدونة فى نقش: «هل بوسع

---

(١) ولكن ينبغى أن نلاحظ أن قوة الأسلوب لا تشبه كثيرًا ما يسمى فى الحوار النفسى الشائع "توكيد الذات". وإذا كان هذا الشعار التربوى أو النفسى الشعبى يعنى حركة انتصار الذات بخروجها من سيطرة الغير فإن توكيد عبارة الحب تقر بحركة عكسية وتؤكدها.

المرء أن يتكلم عن المحبة دون أن يعلن الحب، دون أن يعلـــن الحـــرب، وراء كل حياد ممكن؟ دون اعتراف، ليكون ما لا يوصف؟»[1]

- هل هذه أسئلة بلاغية؟ وإن كانت، فهى إعلان، فعل غير محايد.

- فعلاً. إذن هل تظن أن مقالاً بعنوان "التفكيكية والمحبة" يفلت من ضرورة المجازفة بالاعتراف بما لا يوصف؟ فى موضع ما بدأتَ تجيب عن سؤال من أو ماذا تحب؟

- لو لم يكن هذا سؤالاً بلاغيا آخر فهو يبدو كسؤال للشرطة.

- كيف يمكن أن يكون سؤالاً بلاغيًا؟

- ليس بالمعنى المعتاد ربما، سؤال يدفع لإجابة واحدة. ولكن لو أمكن للقوة البلاغية أو الشعرية أن تكون غير قوة الشرطة، فلابد أن تتحـــالف فـــى موضع ما مع أى شيء يسمح بالإجابة بأكثر من واحـــد، غيـــر واحـــد. فالبلاغى يسمح أيضا بالمجاز، والمجاز دائما نص.

- إذن كنتَ ستعلن أنك تحب نصًا؟

- نعم، لو أمكن.

كيف يتسنى أن تحب نصًا؟ بعبارة أخرى، كيف يمكن القول إن امرأ يحـــب نصًا من أى نوع دون أن يكون ذلك الإعلان امتهانًا للغة، مد للمعنـــى الـــصحيح للحب إلى نقطة الانكسار؟ أو حتى إهانة للمعنى الأسمى يجب عكسها حبًا فى بنـــى النوع من البشر إن لم يكن حبًا فى الله. ففكرة الإله المحـــب مـــصونة يقينـــا فـــى النصوص التى تعد هى نفسها مقدسة بمقتضى "الديانات ذات الكتـــب". إلا أن هـــذه

(1) Derrida 1997, p. 228.

القدسية فى هذه الديانات أو هذه الثقافات هى ما يفصل هذه النصوص عن أية نصوص غير مقدسة لا يسع المرء أن يقول إنه يحبها دون أن يطرح فكرة القدسية. أى إن المرء ما إن يعلن حبه لنص مصنف مثلاً كقصص أو شعر أو فلسفة(١) فهناك عقيدة حب مدعومة لاهوتيا على المحك. من ثم فليس شيئًا هينًا حين يقول المرء شيئًا كهذا شريطة أن يقصد إعلان ما هو أكثر من مجرد تقدير عابر. ليس شيئًا هينًا لو أمكن إثبات أن إعلانًا كهذا لا يهين الحب بمعناه الأسمى.

لذا فعلى المرء ألا يستهين بأن هذا الإعلان لكى يكون ممكنًا فلا يسعنا أن نعرف لمن سيعلن أو من هو مفعول هذا الإعلان. هب أنى أود أن أعلن أنى أحب شيئًا من هذا النوع، رواية أو ديوان شعر أو حتى مقال نقدى. لمن يمكننى أن أقول شيئًا كهذا بحيث تكون له قوة الإعلان؟ لو أعلنته لأى شخص يسمعنى فقد يثير ذلك تأويلات شتى عن حالتى العقلية أو عن ذوقى الأدبى أو حتى عن معامل "العرق-الطبقة-الجنس" الخاص بى، لكن هذه التأويلات كافة ستعتبر أن عبارتى ذات قيمة تقريرية، أى عبارة تتعلق بحقيقة ما. صحيح أنها نوع غريب من الحقائق لأنه ما من مراقب محايد يمكن أن يصدق عليها أو يدحضها، لكنها تظل حقيقة بالنسبة لهذا "المراقب المحايد"، أى بالنسبة لمن يسمع عبارة كهذه دون أن يأخذها كإعلان حب موجه له ويجب عليه أن يرد عليه (عدم الاكتراث أو ادعاء عدم سماع الإعلان يعتبر ردًا أيضًا). إذن فهذا الخطاب وإمكانية - بل ضرورة - الرد عليه هو ما يميز بين العبارة التقريرية والإعلان الأدائى. وهكذا فالسؤال الذى كنا نطرحه يصبح كما يلى: من يخاطب المرء بحبه النصوص؟ من الذى يمكن لهذا الخطاب أن تكون له قوة الإعلان أو قوة الحب بالنسبة له وبدونه تظل كل هذه العبارات مجرد حقائق غير مؤكدة ومحايدة وبلا أثر؟

هب أن الرواية أو القصيدة أو المقال الذى يعجبنى كتبه كاتب لايزال حيًا.

---

(١) بل مسلسلات ومجلات متخصصة والموسيقا الصاخبة أو أى شىء أيضًا.

قد أعلن له حينها عن إعجابى، كما لو لم يكن ثم فارق بين الكاتب والنص، بين الموقِّع وما يوقِّع. هذا يحدث فى كل مكان وفى كل يوم، وهو بالنسبة لكثيرين سبب كافٍ لكتابة أى عمل أدبى أو إبداع أى عمل فنى قد يعجب غيره. ولكن لو تجرأ أحدهم وكان واضحًا فى هذا الموقف فهو يعرف أن مثل هذه السمات تحمل معها اعترافًا بأن اسمه وتوقيعه حسب تحليل جولييت شكسبير «ليس جزءًا منك»[١]. ونظرًا لأن الاسم أو التوقيع ليس حامل الاسم فهو أيضًا علامة الانفصال المحتوم الذى لابد أن يمر به الآخرون لدى وفاة حامل الاسم، عندما لا يعود الاسم عنوانًا محتملاً لأحد لايزال حيًا ويبدأ فى العمل مستقلاً عن أى حامل اسم فرد. إلا أن هذا العمل هو الاحتمال العام للتسمية، للغة، أو بصورة أعم لقابلية التكرار إذا استعنا بالمصطلح الذى أتاحه ديريدا[٢]. وهذا بالطبع معناه أنه لا ينتظر وفاة أحد لكى يبدأ فى مرافقة أية فائدة تجنى من اسمه العلم، بما فى ذلك أخص فوائده، وهى دعوة أحد الناس للرد على إعلان بالمحبة. إذن فهنا شىء لا يود أحد أن يفكر فيه كثيرًا، ولو من باب أنه يصاحب كل فكرة تراودنا عن محبة شخص آخر؛ هنا شىء لا يحتمل ولابد من احتماله، أى يُحمل ويتجدد بما يفوق قدرة فرد واحد على حمله، وهو أن الأسماء التى نطلقها على المحبة حين نعلنها أسماء فانين. فى أى وقت نعلن فيه محبتنا لغيرنا بمخاطبة اسمه فإننا نوجهه أيضًا لفنائه[٣].

على أى فنحن نطلق مسمى "نص" على ما يحمل اسمه لا باعتباره علامة الفناء، بل باعتبار احتمال بقائه حيًا واستمرار مناداته به. من ثم يمكننى أن أقول «أنا أحب إميلى ديكنسون» دون أن أجازف كثيرًا بأن ما أقصده سيُفهم خطأ: أنا

(١) للاطلاع على تحليل جرىء بل قاس لروميو وجولييت، انظر ديريدا ١٩٩٢.
(٢) ديريدا ١٩٧٣ بصفة خاصة.
(٣) التفكير التفكيكى لا ينكر هذه الحالة من قابلية التكرار، بل يؤكدها، لأن قابلية التكرار هى أيضًا احتمال توجيه المحبة لشخص آخر. وهذا بلا شك السبب الأول لرفض مثل هذا التفكير باعتباره "سلبيًا".

أحب نصًا، النص الذى لا ينبت على ما يبدو عن الاسم الذى يحمله، اسمه بوصفه نصًا. ولكن لو أمكننى أن أقول شيئًا كهذا، وإن استطعت أن أقوله لا باعتباره حقيقة، بل لأؤكد الحب الذى أقول إنى أكنه، إن استطعت بعبارة أخرى أن أخاطب بحبى شخصًا آخر بهذه الكلمات، فإن الاسم "إميلى ديكنسون" سيكون عليه هو أيضًا أن يسمى هذا الآخر المخاطب والآخر الذى أرد عليه. الآخر، من؟ إميلى ديكنسون نفسها؟ بالطبع لا، بل "أحد" أطلق عليه هذا الاسم، فى داخلى، موقع لآخر فى نفسى. وحين يعلن أحدهم حبه نصًا فهو يعلنه لآخر فى داخل نفسه. فهل هذا فارق ينبغى عمله بين هذا الفعل وفعل توجيه الحب لآخر غيره، آخر لايزال حيًا، أى شخص ليس مجرد آخر فى داخل النفس.

نعم ولا. نعم لأن الحالة الخارجية للآخر هى شرط قدرتى على توجيه المحبة أو أى شىء غيرها إليه، وشرط أى إعلان كهذا لكى يتلقى من غيره ردًا ليس محددًا فى الخطاب. ووجود الآخر مستقلاً عن موضوع الإعلان هو شرط المحبة باعتبارها غير حب المرء لنفسه، غير محبة مفعولها المرء نفسه أو جزء منه. ومع ذلك فالتفرقة لا تتم بهذه الصورة، لأن إعلان الحب هو أيضًا إعلان بأن إضفاء طابع ذاتى على الآخر بدأ؛ وموضوع الإعلان ليس هو نفسه، وهذا هو ما يعلنه. هو يعلن أن بينه وحده والنفس التى تأوى آخر فى داخلها ليس ثم خط يُرسم ليفصل بينهما باعتبار أن كلاً منهما خارجى بالنسبة الآخر. هناك فاصل، آخر داخل النفس وغيرها، وليس ثم فاصل، فالآخر أضفت عليه النفس طابع الذات باعتباره هو الذات. ولكن لو كان هذان الشرطان ضروريين، لو خارجية الآخر وإضفاء طابع ذاتى عليه هما شرطا المحبة فهذا معناه ألا فارق يمكن عمله بيقين بين ما يسمى حب الذات من ناحية، وآخرها، أى الحب الآخر أى حب الآخر، الموجه لآخر من ناحية أخرى.

لو كان الأمر كذلك – وهو كذلك فعلاً – فمن ذا الذى يمكن أن يؤكد الحب

لغيره دون أن يوجه فى الوقت نفسه الحب لنفسه؟ وبالتالى دون تحديد ما يكن للآخر؟ لعل هذا ما يحدث دائمًا بصورة أو بأخرى؛ قد لا يكون هناك إعلان للحب لم يحتفظ لنفسه بما أراد للآخر أن يشعر به[1]. وأقل ما يمكن قوله هو أننا لن نعرف أن هناك إعلان حب لم يوده الخطاب لنفسه، لأن كل خطاب كهذا يكون مشروطًا بإمكانية إلغائه باعتباره خطابًا لآخر خارج النفس. وسبق أن أشرنا لهذا الشرط حين قلنا قبل قليل إن الحب يعلنه فانون لفانين، أى كائنات تضفى طابعًا ذاتيًا ويضفَى عليها الطابع الذاتى فى مواجهة استحالة الخطاب الخارجى لمن يحبون. ولكن هل هذه الاستحالة الحتمية أيضا سبب للتساؤل عما إذا كان أو يمكن أن يكون هناك إعلان حب لآخر، آخر حقيقى؟ هل نشك فى أن شيئًا كهذا حدث ويمكن أن يحدث؟ لا طبعًا، نحن لا نشك فى هذا الاحتمال طالما ظلت لدينا القدرة على الظن بأن الحب لا يخاطب نفسه وحدها، لا يخص نفسه بخطاب الحب. طالما ظلت لدينا هذه الفكرة فهى ما نظن أن الحب لابد أن يكون عليه، أى حب الآخر. إنها ما نظن أنه لابد أن يعطَى أو يؤخذ باسم الحب ولكن دون القدرة على التأكيد بيقين قاطع أننا سبق أن أعطينا شيئًا كهذا أو تلقيناه. قد نظن ذلك؛ بل يمكن أن نسوق أمثلة، أى نصوصنا.

فى "أوراق أسبرن" لهنرى جيمس[2] على سبيل المثال، وهى قصة حب الحب الوحيد المعلن فيها حب نص، بل هذا النص هنا، النص الذى بين أيدينا. وبما أن العنوان يشير إلى كل من هذا النص والنص فى هذا النص، فهو يغرس من البداية

---

(١) فى فصل "من يرافقنى" فى كتاب "سياسة الصداقة" يصف ديريدا "أجمل وأوجب ما فى أكثر إعلانات الحب استحالة"، ما يعلن الحب ويحدد أن الآخر حر فى ألا يرد "لأنى بحاجة لحريته حتى أتوجه بنفسى للآخر باعتباره آخر. ولكن بما أن التحديد المسبق يلغى الحرية التى يحددها فإن هذا الإعلان بالحب يظل الأكثر استحالة. للاطلاع على نقاش مختصر لهذه الفقرة انظر (Kamuf 1996, p. 199).

(2) Henry James, The Aspern Papers.

رمزًا لنفسه، مجموعة أوراق ستكون مفعول تعمية الحب. (بعد قليل سنناقش ما يفعله رمز النص المحب لنفسه هنا.) هذه الأوراق يفترض أنهـا رسـائل مـن الـشاعر الأمريكى الكبير جيفرى أسبرن الذى كان توفى قبل سنوات عديـدة حـين فـضتها الرواية، وإن وجدت فلعلها لاتزال فى حوزة السيدة التى كانت موجهة لهـا: الآنـسة جوليانا بورديرو. تعيش الآنسة جوليانا فى عزلة افتراضية فى بيتها فـى البندقيـة، وهو السبب الذى يرى الراوى أنه مكنها من الاحتفاظ بالأوراق سـرًا طـوال هـذه المدة. وهذه السرية أوشكت على نهايتها لو نجح الراوى فيما جاء إلى البندقية لأجله، فهو يريد الأوراق أكثر من أى شىء آخر فى الـدنيا، وسـيحاول أن يأخـذها مـن صاحبتها بصورة ما. والراوى الذى يستخدم ضمير المتكلم والذى لا يذكر اسمه قـط هو أحد محررَى دواوين أسبرن الشهيرَين؛ وهو يـشارك زميلـه المحـرر الآخـر المسؤولية عن الحفاظ على اسم الشاعر الذى نُسى إلى حد ما فى عالم الرسائل قبـل نشرها. أى إن مكانة أسبرن التى يحتفَى بها الآن (لو كان لنا أن نـصدق الـراوى) تعزى فى جزء منها على الأقل لجهود الراوى نفسه. ونحن ننوه لهذا الظـرف لأنـه وحده كافٍ لإلقاء ظلال من الشك على ادعاء الراوى بأنه يقدم على ما هو مقدم عليه «لأجل خاطر جيفرى أسبرن»، إذن فلأجل خاطر آخَره الذى يحب[1]. وهذا موضـع شك لا لأن اسم الشاعر المتوفى ليس سوى اسم شخص آخر فى نفسه، بل لأنه مقيـد كاسم باسم الراوى فى الطبعة التى سيوقع عليها كلاهما.

إذن، فالرواية تروى من منظور من لا يعلم ما إذا كـان يتـصرف لأجـل خاطره هو أو لأجل خاطر الآخر، من أجل اسمه أو باسم الآخر. وبـذلك فـنص رواية "أوراق أسبرن" يظهر صفاء كبيرًا عن الحب. ففى صفائه يعلـن الـنص أن الحب هو تلك المعرفة المستحيلة، استحالة إدراك لأجل خاطر مـن، باسـم مـن،

(١) «ليس بوسعى أن أصل للأوراق إلا بإبعادها عن حارسها، ولا أستطيع أن أبعدها عن حارسها إلا بشىء من الدبلوماسية. وليس أمامى من سبيل سوى المداهنة والنفاق. أنا أسف لذلك ولكنى أفعل ما أفعل لأجل خاطر جيفرى أسبرن». (James. 1996. p. 222).

يتصرف المرء. والآن لو بدا فى ذلك تناقض، أو إبهام، فلعل هذا مرجعه أننا نحدد بعد النظر فى فاعل، فى فاعل واحد فقط. ولكن من الواضح أن الراوى نفسه هو الواضح بشأن ما يعمل؛ فيعلن – أو يريد أن يعلن – أنه يتصرف من منطلق حبه لآخَر لا من منطلق حيازته الأوراق وكل ما تمثل بالنسبة له. ونعتقد أننا يمكن أن نستشف مبررات الراوى الواعية لنفسه («الأمر كله لأجل خاطر جيفرى أسبرن»)، ما لا يمكن أن تكون له إلا قوة المبررات الذاتية لأنها تتذرع بالعدل للآخر. وبما أن هذا الخطاب يعطل اسم الآخر فى دفاع عن النفس، فهو يوجد النافذة التى ينظر خللها إلى آخر الآخر، الآخر الذى تُنزع ملكيته حين يدعى فاعل أنه يعلم أن ما يعمله، مهما بلغ من الخداع أو النفاق أو حتى الإجرام فهو يعمله حبًا لآخر لا لنفسه. من ثم "فالوضوح" الذى ألمحنا إليه منذ قليل لا نجده فى خطاب الراوى الواعى، وهذا صحيح مع أن كل كلمة فى النص (باستثناء عنوانه) تنتمى لذلك الخطاب يعيد الراوى سردها وروايتها. ومع ذلك فهناك شطط لابد من تحمل مسؤوليته لأن وراء الخطاب المعمى هناك نص يمكن أن يظهر الوضوح عن الحب، وهو ما يبدو أن الراوى عاجز عن رؤيته بنفسه. ولو أمكن لنص كهذا أن يكون "واضحًا" فهذا مرجعه أنه يدرك بصورة ما الحد بين كل ما يحويه، كل الكلمات التى تشكل النص، وما هو فى الوقت نفسه شطط من النص حيال كل ما يحوى من كلمات. وهناك حد يتم تتبعه أو إعادة تمييزه بذلك ويُبرز مظهرًا خارجيًا فى الداخل.

يلاحظ مع ذلك أن وصف إعادة تمييز التناص بـ "الوضوح" (ولكن هل هناك شىء آخر يقتضى الوضوح؟) هو بداية تشكيله مرة أخرى كفاعل، فاعل يرى، أى ما قلنا عنه لتونا إنه لا يرى. والتشكيل بهذه الصورة محتوم لأنه الحركة

التى نتمكن بها من القراءة كأشكال ووجوه، ما ليس له فى حد ذاته وجه.[١] إذن فلو أعاد أى نص تمييز نفسه بصورة تفوق أى فاعل، أى فاعل فرد، وبالتالى خطاب أى فاعل فرد، فهو أيضا يفعل ذلك بتشكيل منظور الفواعل داخل نفسه. (ولابد بالضرورة من وجود أكثر من واحد من هذه لو أبدى النص وضوحا فى الحب.) وفى "أوراق أسبرن" رمز الوضوح فى مقابل رمز العمى الذى يروى هو جوليانا بورديرو آخر الآخر التى تتحمل تجريد الراوى لها مما تملك لو أفلح فى أن يبرر لنفسه ما اقترف من سرقة. وضوحها إذن ربما كان هو الوضوح فى الحب، والذى لا يراه الراوى فى نفسه.

فى الرواية كثير مما يوحى بذلك. وهناك بصفة خاصة أداة تستبقى بنية العمى التى لا تقابل الوضوح وجها لوجه، بل هو يخترقها. هذه الأداة هى الجهاز الغريب القبيح الذى تضعه جوليانا بورديرو على عينيها. إنه يمثل بؤرة أفكار الراوى حين يراها أول مرة، ولكن دون أن يتمكن من مواجهتها:

> «كان تركى وحيدًا مع شيء رهيب كجوليانا بورديرو أمرًا يكاد يفوق شجاعتى (ولو أنى كنت أتوق للحدث). كان شديدة الغرابة، وكانت منبعثة بالمعنى الحرفى للكلمة. ثم تلا ذلك تفحص، مع إدراك أننا لم نكن وجهًا لوجه، إذ كان فوق عينيها ظل أخضر مخيف كان بالنسبة لها يمثل قناعًا. وظننت للحظة أنها وضعته خصيصًا حتى يتسنى لها من أن تتفحصنى من تحته دون أن تخضع نفسها هى للفحص. فى الوقت نفسه كان يزيد من

---

(١) أى إن هذه الأشكال تستدعى "حافز تحديد الهوية اللازم للقراءة"، والذى يشير إليه ديريدا فى الفقرة التى أوردنا فى مستهل هذا المقال.

افتراض أن هناك رأس شبح موت رهيبة ترقُب مــن ورائــه. جوليانا الورعة كجمجمة متجهمة – رؤيا ظلت عالقة مكانهــا حتى مضت. ثم هيئ لى أنها كانت عجوزًا هرمة – عجوز قــد يواتيها الموت فى أية لحظة، قبل أن يتاح لى الوقت لكى أحصل على ما كنت أريد منها. وكانت الفكرة التالية تصحيحًا لذلك؛ فأوضحت الموقف. ستموت الأسبوع التالى، ستموت غــدًا – إذن بوسعى أن أحصل على الأوراق.

(ص٢٢٩–٢٣٠)

إن مسألة أن يرى نفسه مرئيًا دون أن يــرى، خاضــعًا للــتفحص دون أن يتفحص هو فى المقابل، لها تأثير غريب هنا يتمثل فــى تقريــب الــراوى قــدر المستطاع من الاعتراف بالحدث الذى يتوق لرؤيته، ألا وهو موت الآخر الجــالس أمامه. ويوحى بأنه ليس بحاجة لقول الكثير لها؛ فهى ترى كل شيء. وجهة نظرها هى وجهة نظر المشاهد الأقوى، من يستطيع أن يخترق سطح المظهر الخادع لأن قدراتها البصرية ليست جزءًا من المشهد الذى ترى. إنها فاعــل مبــصر صــرف لا مجال لأن يصبح مفعولاً فى عينى الآخر. لذا فقد يبدو أنها ترى ما يحاول دون طائل أن يخفيه عنها، بل إنها تتنبأ من البداية بالمشهد الرهيب الذى كان على وشك الوقوع قبيل نهاية الرواية، بعد أشهر من القرب من عدوها اللدود، الراوى.

وذات مساء وبينما ترقد الآنسة بورديرو على شفا الموت (أو هكــذا يظــن) وفى غرفة مجاورة يتسلل الراوى إلى قاعة الاستقبال ويدنو من موظفة الاســتقبال، حيث يراوده اقتناع بأن الرسائل مخبأة. وبينما هو على وشك اختبار القفل بتحسس

زره مؤكدا أنه ليس فى نيته أن يسرق الأوراق («أنا لم أعتزم فعل شيء، ولا حتى أن أرفع الغطاء؛ كل ما أردت هو أن أختبر فرضيتى، لأرى ما إذا كان الغطاء يتحرك»)[1]، ويتصادف أن ينظر من فوق كتفه فيرى الآنسة بورديرو نفسها كأنها بعثت من قبرها؛ لم تعد تضع الظل فوق عينيها، ما أدى به إلى أن «لمح لأول مرة، ولآخر مرة، ولمرة وحيدة ... عينيها الفذتين. حدقتا بى، جعلتانى أحس خجلاً رهيبًا. ويستدير لينظر فى هاتين العينين لأول وآخر مرة، تصدر فحيحًا رقيقًا محتدًا: "آه منك أيها الناشر الشقى!"» قبل أن تتراجع «بحركة متشنجة سريعة، كأن الموت هبط عليها ...» (ص٢٨٦). وفى اليوم التالى، يرحل الراوى الخجلان عن البندقية لأسبوع سياحة حائرة، تاركًا الآخرين ليدفنوا عواقب سرقته الفاشلة وجريمته الناجحة.

من المؤكد أن الرواية لا توجز (كما فعلنا لتونا) هذين المشهدين، اللقاءين الأول والأخير بين خصمين بينهما صراع موت على حيازة الرسائل. وبوضعهما متجاورين لم نقصد إلا أن نبرز النمط الذى يضع حب الراوى الذى يعميه فى مقابل حب جوليانا الذى يشحذ فكرها. ولكن هل يمكن لها أن تشحذ فكرها عما يضعها فى تضاد مع «الناشر الشقى»؟ أى عن حب مفعوله الأوراق؟ بعبارة أخرى، هل يمكن للمحبة التى تكنّ لهم أن توضع ببساطة فى تضاد مع محبة الراوى اللص؟ نفترض أنها تستطيع بمقتضى عنوان الرسائل؛ فاسمها على

(١) هذه التفصيلة المتعلقة بالزر وحدها كافية لتبرير مقارنة سر هذا النص بسر رسالة بو"المسروقة". وبدلا من الإمساك بـ "حافظة بطاقات كرتونية تافهة"، بدلا أى من هذه الأداة المتدلية التى يرى فيها لاكان على الأقل قضيب المرأة فإن نص جيمس يضع الزر لدى سكرتيرة، قطعة أثاث، لكنها شخص أيضا، غالبًا امرأة ترافق أخرى كالآنسة تيتا وعمتها، وتكتب رسائل أخر، وتحفظ أسرار آخر. وبينما يحتاج سرد بو لشخص مثل دوبان ليضع يده على الرسالة المخبأة فإن سرد جيمس لديه القوة، "قوة الروح" ربما، لوصف سر السكرتيرة الذى لا يباح به.

الرسائل هو ما يجعلها ثمينة بالنسبة لها. وهى تحب أكثر ما تحب الخطاب المفرد، وهو ما تود أن تحافظ عليه من دمار النشر الذى من شأنه أن يرسل الرسائل إلى عناوين لا حصر لها. وما تكرهه هو فكرة تكرار اسمها أو نسخه حين لا تكون موجودة للرد عليه وهو موجه لها وحدها. وهو أيضًا ما تبديه بفعل حجب عينيها فلا يحدق فيهما آخر، أى لا يقرأ آخر فيهما خطاب جيفرى أسبرن لها. بل يمكن لنا أن نذهب إلى حد القول بأن جوليانا بورديرو تكره رسالة العنوان التى ستجعل الأوراق التى معها مقروءة وقابلة للتكرار لآخر. وهى فى كل هذا فى تضاد واضح مع الراوى الذى يحب لا العنوان المفرد على الرسائل (لا سيما المخاطب فيها، والذى يود أن يراه ميتًا) بل قابليتها للنسخ. فهو فعلاً يود أن ينشرها وباسمه. وكما لاحظنا فلا مجال لأن يوقن الراوى أنه لا يتصرف بدافع الحب لاسمه؛ فجهوده للاستيلاء على الرسائل فى هذه الحالة دافعها الأول الرغبة فى الاستيلاء على عنوانها لنفسه. وإذا كان بوسع جوليانا بورديرو أن تستشف هذه الرغبة التى يعبر عنها كل تصرف يصدر عنه (أو هكذا نتصور) فهذا مرجعه أن الرغبة نفسها تراودها، أى الاستيلاء على عنوان الرسائل. ولكن أليست الرسائل موجهة لها فعلاً؟ بلى ولكن لمجرد أنها يمكن أن توجه لأى أحد، لمجرد أنها قابلة للتكرار. وبما أنها قابلة للتكرار، وهو شرط وصولها لعنوان، فهى أيضًا لا تصل بشكل نهائى إن وصلت أصلاً[1]. ولا شك أن جوليانا بورديرو وعلى الرغم من نقائها لا ترى ذلك؛ لكن الأهم أنها، وعلى خلاف الراوى ربما، لا تحب.

هناك إذن فى الفضاء المشبع بين الراوى والآنسة جوليانا بورديرو حب لنص كهذا الذى يمكن تكراره لأنه موجه، وموجه لأنه مكرر. ويتسع هذا الصراع

---

(١) وذلك كما سبقت الإشارة فى الهامش السابق لأن هناك سمات مشتركة عدة بين رواية جيمس و"الرسالة المسروقة" لبو، ويمكن تطبيق العناصر المحورية لتحليل ديريدا الشهير للرسالة إلى رواية جيمس. ولايزال هناك الكثير مما يقال فى قراءة أطول لـ "أوراق أسبرن" فيما يتعلق ببنية عدم وصول رسالة حتى حين تكون بلغت وجهتها. انظر ديريدا (١٩٨٦).

ويناقض ما لا يفصله تكرار الاسم. فلا قبل لأى منهما أن يحب الرسائل دون أن يرغب فى محوها إما بنشرها وبالتالى محو عنوانها الفريد، أو بالتأكيد على أنها لا يمكن أن تُنشر، وبالتالى محو أية فرصة لتكرارها. والخوف الأكبر الذى يساور الراوى هو أن تفكر الآنسة جوليانا بورديرو فى محو الرسائل:

«ولكن لم لا تمحو أوراقها؟

آه، هى تحبها كثيرًا.

حتى الآن وهى تقترب من نهايتها؟

ربما تفعل حين توقن من ذلك».

(ص٢٦٤)

وحين يقال «تحبها كثيرًا» ندرك ذلك ببساطة لأننا كشخصيات الحوار هنا يمكن أن نفترض أن الحب هو ما لا يمحو ما يحب. ومع ذلك فقد يبلغ مسامعنا هذا التبادل كأنه يعكس حكم أحد بأن جوليانا تحب الرسائل كثيرًا، وأنها على خطأ فى أن تحبها بهذا القدر، ربما إلى حد استبعاد أى أحد وأى شىء غيرها. ولكن من الذى يمكن أن يصدر حكمًا كهذا؟

ليس الراوى من يتكلم هنا، بل الشخصية الرئيسة الثالثة فى السرد أو بالأحرى الرابعة، فجيفرى أسبرن هو بالفعل الطرف الثالث فى مثلث. والمتكلم هو آنسة بورديرو أخرى، ابنة أخت جوليانا المتوسطة العمر ورفيقتها الدائمة لعدد غير محدد من السنين. والآنسة تيتا كما تنادَى تملأ المساحة بين الآخرَين. تدير الحب الذى يكنه كل منهما للرسائل، ويبدو أنها تعد كلاً منهما بأنها ستحول دون محو ما

يحبا. فخضوعها وقابليتها للتكيف مع كل منهما (الراوى يصفها دائمًا بهذه القابلية للتكيف) يجعلانها المكوك بين القطبين اللذين وضع كل منهما فى تضاد رهيب مع الآخر؛ فهى والراوى يريدان أن يحافظا على الرسائل وأن يمحواها، إما يقضيان عليها بالمحافظة عليها أو يحافظان عليها بمحوها. وبين قطبى هذا التناقض تذعن تيتا بورديرو دون تناقض مع أحدهما والآخر، مع الآخر وآخر الآخر. والصدام المميت المقدر عليهما تعكسه قدرتها على تحويل تناقض الآخرَين إلى لا تناقض. كأنها باسمها أعادت تقسيم الحد الذى يقف فيه كل منهما فى تضاد مع الآخر. وهى بذلك ترسم الفضاء المحدد بشكل غريب، والذى يضفى فيه كل منهما على الآخر صفة ذاتية ولكن فى داخلها. وبصورة كهذه فهى قلب هذا النص أو فى قلبه لأنها هى احتمال المحبة بين هذين الغريمين اللدودين.

فى ختام سرده وبعد عودته إلى البيت عقب وفاة جوليانا بورديرو وتشييع جنازتها يعقد الراوى لقاءين آخرين مع ابنة أخت غريمته. فى اللقاء الأول تدعه يعرف أن الرسائل قد تكون له إن شاء. «كنتُ سأعطيك كل شيء وكانت هى ستتفهم حيثما هى، كانت ستسامحنى». هذا العرض مشروط لكن الشرط لا يرد صراحةً، لا يعلنه أى من المتحاورَين[1]. إلا أن الراوى ليس لديه شك فى أنها تدعوه ليعرض عليها الزواج. و ردًا على هذا اللا إعلان لا يسعه إلا أن يتلعثم ويأتى بـ «حركة جامحة غامضة، وجدتُ نفسى على أثرها عند الباب ... والمشهد التالى الذى أتذكره وأنا على الدرج فى طريقى إلى خارج البيت» (ص٢٩٦). ويواصل الركض فى الاتجاه الآخر إلى أن يستيقظ فى الصباح التالى

(١) أى تناول أقل سرعة لهذا النص قد يتوصل إلى أن حالة اللا إعلان هذه، وتحديدًا الإعلان المكبوت أو السرى للحب يشى بالتفاعل بين الشخوص الثلاثة.

وليس فى قلبه سوى سؤال واحد: هل كنتُ لا أزال فى الوقت المناسب لأنقذ أشيائى؟ هذا السؤال كان فى قلبى ...» (ص٢٩٩). ويمضى إلى اللقاء الختامى وفيه، ومن خلال "خدعة بصرية" غريبة ما، يرى رؤيا مروعة:

> «الآن أدركتُها؛ أكاد أعجز عن أن أقول كيف أفزعتنى. وقفَت فى وسط الغرفة وبوجه ملؤه الدعة مالت علىّ، وأضفَت نظرة الغفران، نظرة التبرئة، عليها سمات ملائكية. جمَّلتها؛ كانت أصبى؛ لم تكن عجوزًا سخيفة. هذه الخدعة البصرية أضفت عليها تألقًا سرياليًا ...»

(ص٣٠٠)

إنها رؤيا كان يمكن أن تدوم لو لم تكن لدى تيتا بورديرو"قوة الروح"، كما يسميها (وكانت فكرة "إذعان الآنسة تيتا لقوة الروح فكرة جديدة") لينبئها بـ "الأمر الجلل" الذى فعلَت.

> «فعلتُ الأمر الجلل. محوتُ الأوراق.
>
> فقلت لها وأنا أتلعثم: "محوتِها؟"
>
> فقالت: "نعم؛ ولِمَ أحتفظ بها؟ أحرقتها ليلة أمس، ورقة بورقة، فى المطبخ"
>
> كررت بصورة آلية: "ورقة بورقة؟"
>
> قالت: استغرقنى الأمر وقتًا طويلاً – كانت كثيرة». بدت الغرفة كأنها تدور من حولى، وهى تقول ذلك وهبط على عينى

ظلام حقيقى لبرهة. وحين انقشع كانت الآنسة تيتا لاتــزال فى مكانها، ولكن زال عنها التجلى فعادت لبــساطتها و ضــعتها وشيخوختها»

(ص٣٠١)[١]

وعندما تعلن الآنسة تيتا أنها أحرقت الأوراق، وأنها بذلك فعلت "الأمر الجلل" فهى تؤكد على شعورين مختلفين؛ فهى من ناحية تعلن حالة، واقعة، حــدثًا، حقيقــة. «أحرقتها ليلة أمس، ورقة بورقة، فى المطبخ». وهذا التوكيد يسبقه من ناحية أخرى توكيد مختلف ومطول. فبقولها «فعلتُ الأمر الجلل» تقول فى الحقيقة: أنا نفسى أؤكد أنى فعلتُ ذلك بالتأكيد، وبحب شديد للأمر الجلل الذى كنت أقدم عليه وأؤديه وآتــى به إلى الدنيا، وها أنذا أكرر كل هذا لك، فى إعلانى الحقيقى أو اعترافــى لــك بمــا فعلتُ. وعلى خلاف إقرار حقيقة فهذا التوكيد الآخر يؤكد لا على مجــرد حالــة أو حدث أو واقعة تسبق الإقرار فى الوجود. بل تؤكد أيضًا على أنها تؤكد فعلها. فهــى تقول نعم نعم، أنا أوقع هذا الحدث. أنا أحبه. أنا نفسى أحب ما فعلتُ.

ومع ذلك هل يمكن أن نعرف كنه "الأمر الجلل" الذى فعلَت؟ هل هو فعــل تدمير؟ فعل حماية؟ انتقام؟ تذكّر؟ نسيان؟ غفران؟ أم إنه لو كان جللاً فعلاً أما كان

---

(١) تراجع الهذيان الجنسى قد يذكر بنوع من تفكيكية يقين الشعور وصفه بول دى مان من خلال اهتمام بالمجاز النصى. فيقول مثلاً فى مقاله عن "رئيسة الدير الجديدة" لروسو: «الحب كالإنسان، صورة تشوه مجازًا يضفى وهم المعنى الصحيح على بنية دلالية مفتوحة معلقة. وهو ما يجعل الحب بلغة العواطف الساذجة وهمًا يتكرر دائمًا وأبدًا، موجهًا دومًا نحو مستقبل تكراره، لأن تحطيم الوهم لا يؤدى إلا إلى شحذ الشك الذى أوجد الوهم أصلاً» (Paul de Man 1979, p. 198)؛ وفى هامش فى مقال عن أحد أعمال ميشيل ريفاتير يقول: «بدلاً من أن يكون الجنسى نسخة مكبرة من تجربة الشعور، فهو صورة تجعل هذه التجربة ممكنة. فنحن لا نرى ما نحب لكننا نحب على أمل إثبات وهم بأننا نرى أى شىء أصلاً» (de Man 1986, p. 53).

له أن يكون احتمال أى من هذه الأشياء وكلها، احتمال لا يعلَن أو يفَض إلا بنـــوع من التوكيد؟ هنا إذن وبهذا التوكيد المضاعف أو الإعـــلان المـــضاعف تخاطـــب "أوراق أسبرن" إمكانية الحب فيما وراء ما يمكن لأى فاعل أن يقـــصد بـــه. فهـــو يقول: «فعلتُ الأمر الجلل». يشكل النص نفسه كنص، أكبر من خطاب أى فاعـــل، بتوكيد لا يلتبس مع إقرار واقع أو مجرد رأى. هذا لأن الحد الفاصل بـــين نـــوعى التوكيد يقوم فى الحقيقة على خيال، على الخيال الذى يمكن وفقًا له تـــصديق تيتـــا بورديرو حين تقول إنهما كان لهما وجود أصلاً. فإن استطعنا أن نصدقها، لو وجد هذا الاحتمال، فلا وجود له إلا فى الخيال، أى كـــنص قصـــصى أو فـــى نـــص قصصى. وفى نص كهذا يتعطل الفارق بين الإعلان التوكيدى بـــ "الجلالة" وتوكيد صحة الواقعة، أى «ما حدث فعلاً». ففى "الواقع" ما "احترق" فعلاً هو صورة فـــى النص لنفسه. والتوكيد الذاتى لجلالة النص المحبة لذاتها لما فعلت.

المصادر والمراجع

de Man, Paul (1979), *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust* (New Haven, CT: Yale University Press).
—— (1986), 'Hypogram and Inscription', in *The Resistance to Theory* (Minneapolis, MN: University of Minnesota Press).
Derrida, Jacques (1973), *Speech and Phenomena*, trans. David B. Allison (Evanston, IL: Northwestern University Press).
—— (1985), *The Ear of the Other: Otobiography, Transference, Translation*, trans. Peggy Kamuf (New York: Schocken Books).
—— (1986), 'Le Facteur de la Vérité', in *The Post Card: From Socrates to Freud and Beyond*, trans. Alan Bass (Chicago, IL: University of Chicago Press).
—— (1990), 'Force of Law: The "Mystical Foundation of Authority"', trans. Mary Quaintance, *Cardozo Law Review*, vol. 11, nos 5–6 (July/Aug.)
—— (1992), 'Aphorism Countertime', trans. Nicholas Royle, in *Acts of Literature*, ed. Derek Attridge (New York and London: Routledge).
—— (1997), *Politics of Friendship*, trans. George Collins, (London: Verso).
James, Henry (1996), *Great Short Works of Henry James* (New York: Harper and Row).
Kamuf, Peggy (1996), 'Derrida on Television', in *Applying: To Derrida*, ed. John Brannigan *et al.* (London: Macmillan Press).
Martin, Bill (1995), *Humanism and Its Aftermath: The Shared Fate of Deconstruction and Politics* (Atlantic Highlands, NJ: Humanities Press).
Nancy, Jean-Luc (1990), 'L'amour en éclats', in *Une pensée finie* (Paris: Galilée).
Nussbaum, Martha C. (1990), *Love's Knowledge: Essays on Philosophy and Literature* (New York and Oxford: Oxford University Press).
Royle, Nicholas (1995), *After Derrida* (Manchester: Manchester University Press).

١٠
التفكيكية وقصيدة

ج. هيليس ميلر

القصيدة تأتى قضاءً وقدرًا، بالـصدفة. "تنتـاب" مـن يتلقاهـا، كبركـة، أى ككلمات، تمنح بركة أو تدعو بخير. والبركة تعنـى حرفيـا الـدعاء بـالخير، والدعاء بالخير يكون لشخص عادةً لا لشىء. والدعاء بالخير يستحضر ما يأتى من الآخر أو هو مجىء الآخر، فهو مضاف إليه ذاتى وموضوعى. و"الآخر" هنا هـو الآخر تماما الذى يتحدث عنه ديريدا بإسهاب فى "هبـة المـوت" حيـث يقـول: "tout autre est tout autre". وهى عبارة تعنى من بين ما تعنيه "كل آخر آخـر تمامًا"[١]. ونحن نفكر عادةً فى "الآخر" باعتباره مختلفًا نوعًا، كشخص مـن ثقافـة مختلفة مثلاً. والآخر المشار إليه فى بركة قصيدة يختلـف تمامًـا عنـد ديريـدا، فهو"الآخر تمامًا". وعواقب قبول فكرة كهذه ليست تافهة. فالشىء الآخر تمامًا هـو شىء غريب ومخيف، لا يمكن إدراكه. ومع ذلك يرى ديريدا أن القصيدة تأتى من آخر تمامًا كهذا وتتحدث بلسانه. وهذا المقال يسعى لبيان معنى ذلك.

عنوان مقالنا "التفكيكية وقصيدة" لا "التفكيكية والشعر" وذلك لأسباب عـدة. وسنتناول بركة قصيدة واحدة هى قصيدة "الفردوس البارد" لـ و. ب. يـايتس[٢].

---

(1) Derrida. 1992a. pp. 79-108; Derrida. 1995a. pp. 82-115.
(2) W. B. Yeats. "The Cold Heaven".

كما أن من سمات ما يعرف بـــ "التفكيكية" أنها تأخذ قصائدها كلاً على حدة بـــدلاً من إطلاق الأحكام على "الشعر". كما أن كلمات **poetry** (بالإنجليزيـــة) و**poésie** (بالفرنسية) و**poesia** (بالإيطالية) و**Dichtung** (بالألمانية) كلمات ملتبسة بـــشكل فاضح. وكان أرسطو يستخدم كلمة "بويسيس" (تخليق) فى إشارة إلى المجال الـــذى يطلق عليه فى الغرب ومنذ أكثـــر مـــن مئتـــى ســـنة بقليـــل اســـم **literature**، **littérature**، **letteratura**، **literatura**. ويستخدم لفظ **poetry** أحيانًا بهذا المعنى الواسع فى إشارة عامة لأى استخدام خاص للغة ينطوى على "تأدب" بأية صـــورة كانت. وعندما كلفنى صديقى الرفيع الثقافة نيكولاس رويل بأن أكتب عن "التفكيكية والشعر" اعتبرت أن ذلك يعنى فى المقام الأول وإن لم يكن حصريًا الشعر الغزلى. فهو يقصد تلك الكتل من الكلمات التى تتميز بالتكرار الموزون والدلالى والرنـــان (القافية، السجع، الجناس، إلخ) وتُطبع بطرق غريبة أو تقليديـــة، ســـطرًا بـــسطر، وبفراغات بينها. ويمكن للمرء أن يتعرف على القصيدة حين يراها حتى إن كانـــت مقتطعة من صحيفة أو من دليل هواتف مرتب "شعريًا":

«الطائر الأزرق، برنامج تزلج؛

الطائر الأزرق، زجاج عربات؛

الطائر الأزرق، مقهى؛

الطائر الأزرق، مؤسسة لرعاية الحيوان؛

الطائر الأزرق، صالة بلياردو؛

الطائر الأزرق، نزُل ومطعم».

تدل مسألة "اعتبار" مجموعة عشوائية من الكلمات كهذه "قـــصيدة" علـــى أن "الشعر" بمعناه الضيق يعد سمة أصيلة لبعض الكلمات إذا اجتمعت معًا وفى الوقت

نفسه محصلة مجموعة معقدة من الأحكام التاريخية. وليست المسألة أنى حر في اعتبار أى شيء شعرًا. بل هناك مجموعة محددة كبيرة من الأعراف والأحكام الجمعية تتفاعل فى نفسى وتؤدى بى إلى اعتبار مجموعة ما من الكلمات قصيدة والتعامل معها على أنها كذلك. وهذه الأعراف والأحكام ثابتة تاريخيًا فى علاقتها مثلاً ببعض الأنظمة التقنية. وهى تتغير من عصر لآخر ومن بلد لآخر، ومن لغة لأخرى. والشعر مجموعة فرعية مما قصدناه بكلمة **literature** فى الغرب منذ القرن الثامن عشر. من ثم فهى ترتبط حسب رأى جاك ديريدا بالديمقراطية وبحرية التعبير(١). وحرية التعبير تشمل الحق فى قول أى شيء والتساؤل عن أى شيء وعدم تحمل المسؤولية عن أى شيء وإنكار المسؤولية باسم مسؤولية أخرى أو مسؤولية الآخر، وهى لم تتحقق كاملة قط بالطبع. وبوسعى دائمًا أن أقول "لست أنا المتكلم، بل صوت خيالى أو أدبى يتكلم فى قصيدتى؛ فأنا كنت أكتب انطلاقًا من التزام منى بالآخر". وأسارع بإضافة أن هذا العذر لا يبرئ أحدًا لقى الثناء أمام واحد أو آخر من قوى الرقابة الموجودة حتى الآن فى الدول الديمقراطية. ومع ذلك فلو صدق ديريدا فى إضفاء سمة تاريخية على الأدب بهذه الصورة فسيترتب على ذلك أن الشعر بمعناه "عندنا" لم يكن له وجود قبل نشأة الديمقراطيات على الطريقة الغربية. فالشعر بالمعنى الغربى الحديث أى عكس الرأى المعلن لم يكن وجود مثلاً فى اليونان القديمة أو فى أوروبا الوسيطة، ولا وجود له حاليًا فى البقاع غير الغربية من العالم. وما يشبه الشعر فى تلك الحالات كانت عليه أو عليه قيود وله مهام مختلفة. ويمكن ألا يعود للشعر وجود ولن تتوقف الحضارة. وقد يكون ما نسميه "شعرًا" فى طريقه للاندثار حاليًا بقدر ما ينتمى ما نقصده بالشعر للحقبة بعد الديكارتية للثقافة المطبوعة فى الغرب، أى حقبة انقسام إلى فاعل/ مفعول تفرضه

---

(1) Derrida 1992b. pp. 36-39: Derrida 1993a. pp. 63-71: 89-91: Derrida 1995c. pp. 27-31: pp. 142-44.

أو تفرزه تقنية الكتاب المطبوع. وهذا يحدث فى وقت تستبدل فيه تقنية الطباعة بالتليفزيون والسينما وكاميرات الفيديو والحواسب وشبكة الإنترنت، أى بمنظومة الاتصالات الجديدة.

وفى إطار ثقافة الطباعة يعتمد الشعر باعتباره لونًا من الأدب على احتمال تعليق القوى "الغيبية" أو المرجعية فى حالة ما تعتنى اللغة فيها بالكلمات فى حد ذاتها باعتبارها بركة من الآخر. وقصيدتى المأخوذة من دليل الهاتف تعد مثالاً على ذلك. وفى عالم الواقع قد يحتاج المرء لطلب شىء من "مقهى الطائر الأزرق" أو لأن يسهم بتبرع لـ "مؤسسة رعاية الحيوان" أو لخدمات "نزل الطائر الأزرق". وفى تلك الحالة تكون لدقة أرقام الهواتف المدرجة أمام كل اسم أهمية قصوى. وكما يقول بول دى مان فيناك «حركة لا تقاوم ... تدفع أى نص إلى ما وراء حدوده نحو مدلول خارجى»[١]. ودليل الهاتف نستخدمه لإجراء مكالمات هاتفية. ومع ذلك فعندما نأخذ الجزء الذى أوردنا (مع حذف الأرقام) ونعتبره قصيدة فإن هذه الاستخدامات العملية لا تُلغى تمامًا، بل تتعطل. والقصيدة تشبه مقتطفًا من دليل هواتف خيالى أو بالأحرى مقتطفًا من دليل هواتف لا تحدد واقعيته أو خياليته مهمته الأدبية من عدمها. واقتباسى لها كقصيدة سيعمل بالكفاءة نفسها حتى وإن لم يكن شىء اسمه "مؤسسة الطائر الأزرق لرعاية الحيوان" أو"مقهى الطائر الأزرق". فقوة "جناحا الحمامة" لهنرى جيمس[٢] لا تعتمد على ما إذا كانت شخصيات كايت كروى ومرتون دنشر وميلى ثيال "تقوم على" أناس حقيقيين، ولا تتوقف قوة "الفردوس البارد" ليايتس على ما إذا كانت "التجربة" التى "تسجلها" القصيدة "حدثت فعلاً" للشاعر، ولو أن كثيرًا من النقد فى كلتا الحالتين وفى معظم الحالات المماثلة يفترض خطأً أنها كذلك.

---

(1) De Man, 1979, p. 70.
(2) Henry James, The Wings of the Dove.

هذه التوكيدات لا ينبغى أن يساء فهمها. فقصيدة "الفردوس البارد" و"جناحا الحمامة" و"قصيدة" دليل الهاتف كلها مطمورة بشكل عميق فى التاريخ وتحيط بها سياقات تاريخية معقدة وشديدة التحديد. وكما سبق أن قلنا فاحتمال اعتبارها أعمالاً أدبية يتوقف على ظروف تاريخية وتوقعات بعينها. إلا أن البعد المرجعى غير المتجزئ أو التشبيهى للغة يتحول فى الأدب إلى ما نسميه الاستعمال المجازى للكلمات وما يسميه ديريدا "الآخر تمامًا". وكلمة **catachresis** (الاستعمال المجازى) اسم أخذ من استخدامه الدلالى العادى وتحول للإشارة لشيء ليس له مسمى أدبى، كقولنا "وجه الجبل" أو"لسان من البحر" أو"ذراع المقعد". والاستعمال المجازى للكلمات فى الأدب أدائى بطريقتين. فهو فعل كلامى ردًا على مساءلة الشاعر من جانب "الآخر تمامًا". وهو يطلق أسماء على آخر تمامًا ليس له أى اسم. والقصيدة أو الرواية حينما تقرأ تعاود دخول التاريخ وتتدخل لا لمجرد أن تعكس التاريخ، بل لتبدله تعبيريًا بصورة مصغرة. وما نسميه التاريخ تفرزه ما لا حصر له من أفعال كلامية تعبيرية ضئيلة كهذه.

سنعود فيما بعد من خلال مثالى من يايتس إلى السؤال عما يمكن أن يترتب على هذا التحول للقوة المرجعية للغة من عواقب. ولابد أن نركز الآن على الدور المهم الذى يلعبه الشعر بمعناه الضيق فى أعمال كبار الأدباء ممن يمثلون ما يعرف بالتفكيكية. وسنأخذ كلاً من بول دى مان وجاك ديريدا "ليمثلا" التفكيكية. فإذا كان ثم كتاب يمثلون التفكيكية فهذان. وهناك فرية غريبة ولكنها منتشرة تقول إن كلاً من دى مان وديريدا غير مهتم بالأدب، ومن باب أولى بالشعر. فهما كما يقال فيلسوفان أو منظران وليسا ناقدين أدبيين، ويستعينان بالأدب لبيان مقاصدهما الفلسفية أو النظرية[1]. وتأثير ذلك يسمح لمن يدرس الشعر أو يقرأه ليتنهد ويقول

(1) Gasché, 1979; 1986, pp. 2-3; Loesberg, 1991.

"أحمد الله ألا حاجة لى بقراءة كل تلك الأشياء الصعبة، فهى تندرج تحت فرع معرفى مختلف". والحقيقة غير ذلك. فمن السهل إثبات أن "القراءة الوثيقة" للقصائد تلعب دورًا حيويًا فى أعمال كل من دى مان وديريدا، ناهيك عن أعمال رفاق من أمثال باربرا جونسون أو أندريه وارمينسكى أو سنثيا تشايز أو كاتب هذا المقال(١) إلى جانب أعمال غيرهم ممن تأثروا بما يعرف بالتفكيكية. فأنتج دى مان "قراءات" لقصائد لكل من يايتس ومالارميه وريلكه ووردسورث وهولدرلين وهوجو وبودلير. وكذلك فعل ديريدا لقصائد لمايارميه وبودلير وبونج وأنجلوس سيلسيوس وسيلان. (هناك مختارات لكل هؤلاء عدا سيلسيوس جُمعت فى ترجمات إنجليزية فى مختارات ديريك أتريدج(٢). وبالنسبة لأنجلوس سيلسيوس يمكن الرجوع لديريدا(٣). وهى قراءات تشبه النقد الأدبى فى رأيى لا الفلسفة أو النظرية. وهو رأى يفترض أن بوسعنا أن نبين الفروق بينها، وهو أمر لا نقدر عليه بالطبع إلا بشكل تعسفى وبقدر من العنف. فما نسميه فلسفة ونظرية يدخل دائمًا فى أية قراءة لقصيدة، بل حتى فى قراءات غير فلسفية أو نظرية فى ظاهرها.

وماذا يمكن أن يقال عن أفعال النقد هذه التى تتخذ من القصائد موضوعًا لها؟ هناك أربع سمات، أولها أن كلاً من دى مان وديريدا يحترمان الخصائص الفردية والتفرد الاصطلاحى للقصائد التى يقرآن. وأية تعميمات يصدران تقوم على هذا الاحترام. ويمكن تعريف مثل هذا الاحترام بالقول بأنه ينبع من إيمان بأن كل قصيدة تأخذ قارئها إلى مكان ما لا يمكن بلوغه بطريقة أخرى.

ثانيًا، يترتب على هذا الاحترام أن كل ناقد يوجه أقصى انتباه لتفاصيل القصيدة المقروءة وللفروق الدقيقة ذات الإشارات الدلالية والاشتقاقية والمجازية،

---

(1) Johnson, 1979; Warminski, 1987; Chase, 1986; Miller, 1985.
(2) Derek Attridge, Acts of Literature [Derrida, 1992b].
(3) Derrida, 1995b, "Sauf le nom", trans. John P. Leavey, Jr., On the Name, pp. 33-85; Derrida, (1993b), Sauf le Nom.

ولكلمات تافهة كحرف العطف أو لام السببية. ومن الأمثلة على ذلك تعليق دى مان على كلمات "شيء" و"الآن" و"هي" في "غفوة أوصدت روحي" لوردسورث[١]. ومن الأمثلة أيضا بيان ديريدا أن لكلمة **für** (لأجل) معان شتى في قصيدة لسيلان: "من ثم فكلمة **für** هي الكلمة الأكثر حسما والأقل تحديدا في القصيدة"[٢]. وتتمثل الخصوصية الفردية في الاصطلاحي، في الطريقة الخاصة لاستعمال الكلمات في كل قصيدة. وقد توصف خطوات هذه الأعمال النقدية بأنها استغلال مفرط لأعراف القراءة "النقدية الجديدة" المتأنية أو بالأحرى يمكن القول إن هذين الناقدين ونظرا لأن كليهما أوروبيان يفرطان في استغلال التراث الأوروبي أو الفرنسي تحديدا "لتأويل النص". ومن أسباب اختيار القصائد عند دى مان وديريدا أن تكون قصيرة بما يكفي لقراءتها تفصيلا.

ثالثا، كل ناقد يميل إلى توريط القصيدة التي يختار في إشكالية ما تفرزها القصيدة نفسها، كإشكالية التوقيع مثلا في تناول ديريدا لبونج، أو صلة التواريخ بالحدث الشعري وتكرارها في كتابه عن سيلان، أو صلة المجاز بالزمن في قراءة دى مان لـ "غفوة أوصدت روحي" لوردسورث، أو التجسيد ودلالاته في قصيدتين لبودلير في "التجسيد والمجاز في الغزل" لدى مان[٣].

السمة الرابعة أن كلا الناقدين يخضعان نظرية فعل الكلام ويلويانها عن تعريفاتها المتعارف عليها فيما يقولان عن القصائد. فيرى كل منهما القصائد لا باعتبارها تقريرية أو وصفية وحسب، بل بوصفها تعبيرية أيضا. فالقصيدة فعل كلامي من نوع خاص. فهي تحدث شيئا، ربما شيء لا رجعة فيه، للقارئ الذي يقرأها بجدية وبصورة مسؤولة وبكل جوارحه كما يقولان. لكن ذلك أمر له

---

(1) de Man. 1983. pp. 224-5.

(٢) النسخ الخطية، ص٢٥.

(3) Derrida. 1984. 1986: de Man. 1983. pp. 223-5: de Man. 1984. pp. 239-62.

أخطاره، وكثير من الناس يحتاطون من أخذ القصائد بجدية أكبر من اللازم. ودى مان وديريدا لا يحتاطان. بل يعرضان أنفسهما لسطوة القصيدة باعتبارها فعلاً كلاميا ويشهدان بهذه السطوة وينقلان بركة القصيدة للقارئ فى نقدهما فى دعوة أخرى لقراءة متجاوبة مسؤولة.

وأفعال القراءة لدى كل من دى مان وديريدا حيوية لمواجهة ما يعد بالنسبة لكل منهما مرتكزًا غامضًا تدور حوله كل أعماله. وأقول "غامض" لأن هذا المرتكز مهم لكلا الناقدين وفى الوقت نفسه يصعب إدراكه، بل ربما يستحيل فهمه، بل لعله غير قابل للاستيعاب العقلانى. وكتابة قراءات لقصائد تعد طريقة أمام دى مان وديريدا للرد على ما يشبه الثقب الأسود للغموض أو اللا معرفة فى مركز أعمالهما. وحول هذا المركز الغائب أو غير المدرك بالحواس تدور أعمال كل من الناقدين منجذبة إليه بقوة، ولكنها فى الوقت نفسه تُدعى من جانبه لأن تكتب عما هو خارجه، ما يقف فى النور أو يصدر ضوءًا، أى القراءة. فالقراءة تفضى إلى صيغ يلويها أو يغزوها ظلام يفرز نورًا. وهذا الثقب الأسود فى حالة دى مان هو ما يسميه هو"المادية الواقعية للحرف" كما يواجهها مثلاً فى الطريقة التى حُفرت بها قصيدة فيكتور هوجو"مكتوب على زجاج نافذة" بالمعنى الحرفى على زجاج نافذة[١]. والثقب الأسود فى حالة ديريدا هو ما يطلق هو نفسه عليه مجىء الآخر تمامًا، والذى يحدث باعتباره حدوث المستحيل مثلاً فى قراءة قصيدة بونج القصيرة "حكاية" فى "النفس: اختلاق الآخر"[٢]. و"الحكاية" فعل كلامي غريب "يدفع المغامرة أو حدوث الآخر تماما للمجىء"[٣]. وهو حدوث "مستحيل" بمعنى أنه وقوع شىء

(1) de Man, 1986, pp. 50-1.
(2) Derrida, 1987, pp. 17-61.

(٣) المصدر نفسه، ص٦١.

غير متوقع وغير قابل للتوقع، شيء لا يمكن التنبؤ به أو برمجته سلفًا. وهـو مـا يعنى أنه لا يمكن استيعابه فيما هو معروف أصلاً. فبركة القصيدة عند كل من دى مان وديريدا، وإن اختلفت السبل تنتهى بلا معرفة.

قدمنا حتى الآن وصفًا لما يحدث حين يواجه ناقدان "يمثلان" التفكيكية – إن مثلها أحد – قصائد. ونشرع الآن فى محاولة لقراءة مثال آخر لما يعد فريدًا نوعًا. واخترنا "الفردوس البارد" لياينس، وهى من ديوان "مسؤوليات" (١٩١٤). والقصيدة كما يلى:

الفردوس البارد

«فجأة رأيتُ الفردوس البارد الذى يبهج الغربان

وإن بدا محترقًا بالثلج ولم يكن سوى مزيد من الثلج،

وعند ذلك سيق الخيال والقلب

موحش حتى إن كل فكرة شاردة هنا وهناك

اختفت ولم تترك سوى ذكرى فى غير أوانها

مرت منذ زمن مع دم الشباب الحار، والحب؛

وتحملتُ اللوم على كل معنى وسبب

حتى بكيتُ وارتجفتُ وتأرجحتُ جيئة وذهابًا،

اخترقنى النور. آه! عندما يشرع الشبح فى غز الخطى

حيرة فِراش الموت انتهت، فهل أُرسلَت

عاريةً على الطرقات، كما تقول الكتب، وأصابتها

السماوات بالظلم عقابًا؟»[١]

هذه القصيدة متميزة لا بين قصائد يايتس وحسب، بل بين تراث الغزل الرومانسى الذى ورث. وأعمال يايتس وفقًا لصيغة باتر فى "الشعر الجمالى" تعد «إزهار غريب ثانٍ لهذا التراث بعد أوانه»[٢]. والقصيدة تقدم نفسها باعتبارها السجل فى زمن الماضى لحدث شخصى قوى وقع فى فترة غير محددة فى الماضى. وهو حدث نجم عن مواجهة شيء فى الطبيعة، هى سماء الشتاء[٣]. والقصيدة ليست انفعالاً أعيد تجميعه في هدوء، كما قال وردسورث عما ينبغى للقصيدة أن تكون عليه بقدر ما هى انفعال أعيد تجميعه فى توتر. فالذاكرة عند يايتس والتعبير عنها بالكلمات يكرران الانفعال ويجددانه. فيتوتر المتكلم حتى فى مطلع القصيدة لا فى ختامها وحده. وقد تشير "فجأة" إلى حاضر حديث المتكلم أو كتابة الكاتب، وكذلك لحظة فى الماضى رأى فيها فجأة الفردوس البارد المكفهر. وهناك ستة أزمنة تتقاطع أو تتراكم فوق بعضها البعض فى "فجأة": لحظة الحدث الأصلى المحتفَى به فى القصيدة، والفترة الأولى، "فترة الحب التى مرت منذ عهد بعيد"، والتى تتداعى وتتجدد فى ذلك الحدث، وحاضر حديث المتكلم المفترض، وحاضر نظم القصيدة، ولحظة الموت المتوقعة، وتكرار القارئ لكل هذه الأزمنة فى تداخلها حين تُقرأ القصيدة أو تتلى. وآخر الأزمنة الستة ربما يرد فى مضارع العنوان الدائم. وتتساءل القصيدة عما يربط بين هذه الأزمنة كلها بعد إدراك مفاجئ أنها مترابطة.

---

(1) Yeats. 1977. p. 316.

(2) Pater. 1889. p. 213.

(٣) لم يرد فى القصيدة أنه الشتاء، لكن يايتس قال لمود جن ردًا على سؤال عن معنى القصيدة إنها "محاولة لوصف الأحاسيس التى أثارتها فى نفسه السماء الباردة فى الشتاء" (Jeffares. 1968. p. 146).

"فجأة" و"مفاجئ" كلمتان متكررتان فى شعر يايتس، وتردان فى إشارة إلى لحظة الرؤية الشعرية كما فى أولى كلمات «لدا والبجعة»: "ضربة مفاجئة"[1]، أو كما فى سطور الذروة فى «التأرجح»: «بينما كنتُ أحدق فى الحانوت والطريق/ توهج جسدى فجأة»[2]. فيركز يايتس كما يفعل وردسورث على لحظة توقف واختراق وهمى. فى تلك اللحظة تتبعثر لامبالاة المرء العادية بما حوله لسبب ما. وفجأة "يرى" المرء. وهذا عند وردسورث يحدث غالبًا فى لحظة انهيار تبادل متوقع بين الذات وما حولها، كما فى «فتى ويناندر» أو كما فى تقرير دى كوينسى عن إنصات وردسورث بأذنه للأرض ترقبًا لعربة البريد وعدم سماعها[3]. وفى صيغة أسمى نجد أن عبور ممر سيمبلون فى الاستهلال بمثابة توقف واختراق مفاجئ. فحين لا يحدث المتوقع يحدث الإدراك الوهمى المفاجئ. فأنت ترى ما هو موجود أو ترى خلل ما هو موجود عندما تنهار مرآة الفاعل المفعول. وبدلاً من جعل الطبيعة مرآة ترى فيها وجهك المنفعل ولتبديل صورة يستخدمها يايتس فى «رمزية الشعر»[4] تدخل الطبيعة الآن فى ذاتية مفرغة. أو تظهر القوة العارية لتلك الذاتية عندما تتوقف الطبيعة عن عكسها ودعمها. ويصبح الوعى مرآة لتجرد الطبيعة المميت اللا متجسد. هذه الطبيعة المسماة فى هذه القصيدة "الفردوس البارد" قد تبهج الغربان، ولكنها لا تسر "الأنا" العادية التى يمكن أن توائم الطبيعة بسهولة ودون حرج بتجسيدها مثلاً. وفى وصفك ذلك فيما بعد بوسعك أو لابد أن تقول "فجأة رأيتُ". وتجسيد وردسورث للطبيعة فى قوله «ثم يُفعم قلبى بالسرور/ ويرقص مع زهور النرجس» يعد بالمقارنة مقابلة وديعة نسبيًا.

---

(1) "Leda and the Swan": "A sudden blow". Yeats. 1977, p. 441.
(2) "Vacillation": "While on the shop and street I gazed/ My body of a sudden blazed. Yeats. 1977. p. 501.
(3) De Quincey. 1970, p. 160.
(4) Yeats. 1961. p. 163.

إن "الفردوس البارد" تصور ظلم السماوات فى مزج النقيضين، الثلج والنـــار، الذى يأتى بإدراك وهمى ("فجأة رأيتُ") إذا تحمل المرء اللوم على كل معنى وسبب. وهو ما يذكر بتنفيس المأساة فى مسرحيات، مثـــل "أوديـــب ملكًـــا" و"أوديـــب فـــى كولوناس" مثلاً، واللتين وفقهما يايتس للعرض على خشبة المسرح الحديثـــة. وفـــى مأساة سوفوكليس يستعيد البطل حريته بتحمل اللوم والعقاب على شىء كان مقدرًا له أن يعمله، ولكنه يعمله دون قصد منه ودون أن يعلم أنه عمله، فعمله دون أن يفعلـــه. فأوديب لم يكن يقصد أن يقتل أباه ويتزوج أمه. ومع ذلك تـــشنق جوكاســـتا نفـــسها ويعمى أوديب نفسه كعقاب ذاتى منه على جرائم لم يقترفاها عامدَين. فـــ "الحب مـــر منذ زمن طويل" لم يكن ذنب يايتس، ولكنه يتحمل اللوم على كل معنى وسبب.

وبنظرة أقرب إلى "الفردوس البارد" يتبين أن "و" العطف ترد لمرات عددها عجيب – إحدى عشرة مرة – فى حين أنها فى القصيدة التى تسبقها مباشـــرةً فـــى ديوان "مسؤوليات"، وهى قصيدة "أصدقاء" لا ترد إلا مرتين مع أن القصيدة أطول: "الفردوس البارد والذى يبهج الغربان"؛ "كأن الثلج احترق ولم يكن سوى مزيد مـــن الثلج"؛ "وسيق عليه الخيال والقلب"؛ "كل فكرة شاردة هنا وهنـــاك"؛ "اختفـــت ولـــم تترك سوى ذكرى"؛ "وتحملتُ اللوم على كل معنى وسبب". وتبلغ أحرف العطـــف ذروة بعبارة «حتى بكيتُ وارتجفتُ وتأرجحتُ جيئة وذهابًا»، أربعة أحرف عطف فى سطر واحد. وبعد الـــ "آه!" التى تتلو ذلك تـــرد واو عطـــف واحـــدة أخـــرى ("وأصابتها") كأن الحاجة لواو العطف استنفدت لسبب ما فى تلك الـــ "آه!".

لم كل أحرف العطف هذه؟ هل هى علامة تتابع السرد أم لعلها علامة التجاور أو المصادفة المجازية اللا متتابعة؟ فهذا أولاً ثم ذاك. هذا وذاك وذاك وذاك، واحـــد تلـــو الآخـــر. قـــد تبـــدو كـــذلك مـــن الأســـطر الثالـــث والخـــامس والـــسابع:

"وعند ذلك"؛ "ولم تترك سوى ذكرى"؛ "وتحملتُ اللوم". أو لعل أحرف العطف هـذه تنم عن تتابع سببى. فهو رأى فجأة الفردوس البارد والذى يبهج الغربان «وعند ذلك» حدث شيء ترتب على الرؤية. أم أن أحرف العطف ليست فى حالات عدة علامـة على تبدل، تأرجح بين ما يبدو كمتناقضات، كمتضادات: "هذا وذاك"؛ "جيئة وذهابًـا". ألا تربط "و" العطف ما يبدو كأنه متضادات بحيث تعبر "س" و"ص" عـن اجتمـاع بسيط أو مركب للفظين متناقضين؟ فهو فردوس "بارد" وموحش ومعزول ووحـشى وقاسٍ. وهو فى الوقت نفسه يسُر الغربان. فالفردوس البارد بيئة الغربان. فهو يبـدو لها دفيئًا. "الفردوس بارد ويسُر الغربان". ويبين السطر الثانى الاجتمـاع الـصريح للفظين المتناقضين "الثلج المتقد" فى «وإن بدا محترقًا بالثلج ولم يكن سوى مزيد مـن الثلج». فهذا ليس فردوسًا طبيعيًا. فهو يبدو باردًا مثلجًا وفى الوقت نفسه حارًا متقدًا. أما الأسماء الأخرى المعطوفة بواو العطف فربما تبدو مجرد إطناب شعرى. وهـى فى أى الأحوال ليست متضادات سافرة، ولكن ما الفارق بين "الخيـال" و"القلـب"، أو بين "الإحساس" و"العقل"؟ يبدو أن السطور الثمانية الأولى من القصيدة تستغل كل هذه الاستخدامات المختلفة لواو العطف وتبدل بينها. فتسود واو التعاقب فى النهايـة مـع تحول الأفكار العابرة عن هذا وذاك، عندما تحمَّل اللوم خارج كل معنى وسبب، فـى تذبذب متسارع حتى أضحى غموضنا متوهجًا اختزل اللغة كلها فى "و و و و" بينمـا «بكى وارتجف وتأرجح جيئة وذهابًا/وأعماه الضوء». فى لحظة أخذ النار نفسها ترد واو العطف كثيرًا حتى تصبح خلوًا من أى معنى. فالكلمة تفرغ من كل معنى وسبب وتقترب من الصوت المجرد. ثم تتحول واو العطف إلى عنف فاقد الحس لدهـشة لا إرادية: "آه!"، وهو المقطع اللفظى الأول من واو العطف (فـى الإنجليزيـة) بـدون المقطع المميِّز الآخر الذى يجعل منها أداة واضحة: "قل آه!" "آه!" تقـال بفـتح الفـم لتخفيف صوت النفَس الخارج من أسفل الحلق لأدنى حد ممكن. وتعـرَّف "آه" فـى

"معجم التراث الأمريكي" بأنها أداة تعجب "ترد للتعبير عن أحاسيس شتى كالمفاجأة أو الفرح أو الألم أو الرضا أو النفور". و"آه!" كلمة مزدوجة أو طباقية تجمع بين نقيضين. وقد تكون تعبيرًا عن متعة جسدية بالغة، ولكنها أيضًا تميز لحظة الزفير حين تُزفَر الروح فى لحظة الموت. فأنت تموت ميتة صغيرة فى كل مرة تنطقها، أو تُجبر على نطق "آه!". كل العناصر المتتالية فى القصيدة، كل التتابعات السببية (هذا وبالتالى ذاك)، كل المتضادات فى الخارج (النار والثلج) وفى الداخل (الخيال والقلب) تجتمع فى لا معنى تلك الـ "آه!". فالـ "آه!" أداة بصيرة وهمية تتجاوز كل معنى وسبب. وتعود واو العطف كأنها لازمة سرية، تحت العروض الصريح، تقطع وزن القصيدة فى طباق إلى أن يحدث تحولها المتوهج إلى بصيرة وهمية فى لحظة انقطاع أو وقفة فى الوزن، تفصل ما قبل عما بعد وتفضى إلى تساؤل قبل أوانه: "و ... و ... و ... و ... آه! هل الروح ...؟" هذه الـ "آه!" تميز لحظة تحول فى الزمن من الماضى إلى المضارع، إلى مضارع المتكلم الذى يطرح سؤاله العاجل عن لحظة الموت المستقبلية.

"بصيرة وهمية" فى ماذا؟ كيف تتحقق البصيرة أو كيف تحدث؟ العنوان يصف المشهد، "الفردوس البارد". فى الطبعات الأولى للقصيدة كان الحرف الأول من كلمة "فردوس" يطبع ثقيلاً داخل القصيدة، ولم يعد كذلك فى الطبعات اللاحقة. ويبدو أن يايتس كان مضطرًا لجعل فردوسه بالصورتين ولم يستطع أن يختار بينهما، فتأرجح بينهما. فلفظ "فردوس" لفظ مزدوج بالطبع، كما كان عند وردسورث كما فى "فتى ويناندر". فـ "الفردوس البارد" يشير إلى السماء الطبيعية الحقيقية فى يوم شتوى. كما يشير إلى مكان تابع لقوة وحساب غيبيين. فلفظ **Heaven/heaven** (سماء/ فردوس) هى فى حد ذاتها مكان لتعاقب غامض.

هذا الطى للمتضادات فى لفظ واحد يحاكى بصورة مصغرة الطريقة التى تركز فيها القصيدة كل مناطق حياة يايتس وفكره. فتعتصر كل منها باختزال الكل فى الجزء لصنع مزيج متفجر. وهى سمة مألوفة فى شعر يايتس وإحدى الطرق التى يحصل بها على التركيز والقوة، بل حتى العنف المفكك ذاتيًا فى قصائده. فعبارة «الحب مر منذ زمن بعيد» فى قصيدة "الفردوس البارد" تتضمن (وإن لم تنص القصيدة على ذلك صراحةً) حكاية حب يايتس الطويلة الفاشلة لمود جن التى تقدم لخطبتها رسميًا مرارًا ورُفض مرارًا. و«أُرسلت عاريةً على الطرقات» جزء يمثل كل أفكار يايتس الخفية عن مغامرات الروح بعد الموت، مع "طرقات" تشمل كل أفكار يايتس عن الحلقات التى تدور ومسار الروح أو رحلتها، وتلميح خفى للغز أبى الهول وللمكان الذى تتقاطع فيه ثلاثة طرق، التقاطعات التى قتل فيها أوديب لايوس. وهناك جزء من سير يايتس الذاتية يسمى "هودوس كاميليونتوس" أى طريق الحرباء. كل هذا "السياق" يُدفن فى هذه الكلمة الواحدة: "طرقات". وتستغل القصيدة قوى التركيز هذه والمتمثلة فى ذكر الجزء فى إشارة للكل فى إيجاد جيئة وذهاب تتصاعد إلى لحظة تتقد "فجأة" حين تجتمع عناصر متضادة وتُدمج، كالنار والثلج، البراءة والذنب، الحرية والاضطرار، المسؤولية والمعاناة السلبية، تجربة دنيوية لجو ما فى يوم ما فى أيرلندا وتجارب أخروية للروح بعد الموت.

تنتهى القصيدة بسؤال ملح عالق وربما كان بلا إجابة. هل الروح الحديثة الشحذ «ترسَل عاريةً على الطرقات، كما تقول الكتب، وتصيبها السماوات بالظلم عقابًا؟» وليس هذا سؤالاً مجازيًا كما يرى هارولد بلوم[1]. بل هو سؤال حقيقى، ومعلق على إجابته الكثير. والشاعر يريد أن يعرف. والقارئ يريد أن يعرف

(1) Harold Bloom. 1970, p. 175.

أيضًا. وفى هذا السؤال الحرج تحل "السماوات" محل "الفردوس". وإذا كانت الإجابة بالإيجاب فإن "السماوات" أو"الفردوس" تصبح رمز قوة غيبية حاكمة ظالمة. من ناحية أخرى هناك فكرة ما عن الغيب عرفها يايتس من تلك الكتب القديمة الغربية التى قرأ يرد التعبير عنها فى صورة طبيعية عجيبة. فالروح، حيرة فراش الموت، "تشحذ" كما "يشحذ" الجنين حين تدب فيه الحياة، أو كما تشحذ البذرة حين تنبت. فراش الموت يتحول مجازًا إلى فراش ميلاد، بل ربما فراش جماع يفضى لحمل. ثم «ترسَل الروح عاريةً على الطرقات» فى صورة طبيعية قوية كأنها شخص عارٍ. وهناك يصاب شبه الشخص هذا بظلم السماوات عقابًا، كما يولد كل مولود من بطن أمه عاريًا فى عالم بارد، أو كما يلقَى بشخص حى عارٍ إلى خارج جدران البيت الآمنة فيهيم شريدًا على الطرقات، ويعانى قسوة الحياة فى العراء على الطرقات فى جو عاصف.

وثمة طريقة أخرى لطرح السؤال الذى ينهى القصيدة، وهى أن تسأل عما له السبق هنا، الصورة الطبيعية أم الرمز الفائق (إذا استعرنا المصطلحات التى تنتظم قراءة دى مان ليايتس فى «الصورة والرمز عند يايتس»)[1]. هل المشهد الطبيعى الإنسانى، حيث ينظر يايتس إلى سماء باردة ويتخيل كيف يكون الحال حين يهيم المرء عاريا على الطرقات تحت سماء باردة، رمز لتجربة "ظلم السماوات" التى تمر بها "الروح" بعد الموت، أم العكس؟ فإذا كانت "الأشياء فى الأسفل نسخًا"[2] فإن الأشياء فى الأعلى لا يسميها إلا بشر بأسماء الأشياء فى الأسفل. "الفردوس" هى فى البداية اسم السماء الطبيعية ثم هى اسم مكان فائق. فأيهما الحرفى وأيهما الرمزى، السماء أم الفردوس؟ ما من سبيل لأن نعرف،

(1) De Man. 1984. pp. 145-238.
(2) Yeats. 1977. p. 556.

وبالتالى يظل السؤال الختامى معلقًا فى الهواء دون إجابة. فكيف لنـــا أن نعـــرف الإجابة إلا بعد أن نموت؟

لكن الموتى لا يحكون حكايات. ومعنى "الفردوس البارد" هو هذا الغموض، استحالة معرفة ما إذا كانت التجارب الأقسى التى تثيرهـــا الـــذكريات الأرضـــية، كتجربة الظن بأن هذه القصيدة تسجل ذكريات يايتس عن حب مضى منـــذ زمـــن، أم نسخ من أشياء بالأعلى، أم ذكريات قديمة، أم بشائر من تجربـــة الـــروح بعـــد الموت، أم هناك تجارب جسدية إنسانية صرفة تصيب المرء بالرجفة فيتأرجح جيئة وذهابا، تجارب تبلغ فى قسوتها حد أن التعبير الكافى الوحيد عنها فى اللغة هو مـــا تقوله الكتب القديمة ربما بأسلوب طنان عما يحدث للروح بعد الموت.

هذا الغموض الذى تعد الفردوس/ السماء رمزًا له يتم التعبير عنـــه بـــصيغة مركزة فى العبارة العجيبة قبل الآه: "اخترقنى النور". وتبلغ القـــصيدة تلـــك الـــذروة بسلسلة خطوات محسوبة بدقة وإيجاز بحيث إن كلاً منها تمثـــل الفرضـــية المـــسبقة اللازمة للتالية. ولكن ليس من الواضح تمامًا لماذا دفعت الرؤيـــة المفاجئـــة للـــسماء الباردة الشاعر لأن يتذكر حبًا مضى منذ زمن ما لم تكن برودة السماء رمزًا لجحود المرأة، ولماذا تدفعه هذه الذكرى لأن يتحمل اللوم على كل معنى وسبب. وما كـــان تتابع الأحداث ليتم بأى ترتيب آخر. فكل منها لابد أن يحدث قبـــل إمكانيـــة حـــدوث التالى له. فالتسلسل عارض وضرورى فى آن كتتابع الأحداث فى مأســـاة إغريقيـــة، أوديب الملك أو أوديب فى كولوناس. يرى الشاعر السماء الباردة تجمع بـــين الـــثلج والنار، فهى ثلج يحترق. ويثير ذلك مخيلته وقلبه، أى قدرته الذهنيـــة علـــى خلـــق الصور وتصور الأشياء، وقلبه أى قدرته الحـــسية بمـــا فيهـــا الإحـــساس الجنـــسى والعواطف التى تربطه بالأرض، "بصورة جامحة" حتى إن "كل فكرة عابرة عن هذا

وذاك" "تختفى" وتتركز كل قدراته على التفكير والتخيل والشعور على ذكريات حب مضى منذ زمن. هذه الذكريات فى غير أوانها حتى إنها لا تناسب شيخًا بل تلائم دم الشباب الحار. تدفعه هذه الذكريات إلى قرار، إلى فعل، إلى فعل كلامى صامت ومن ثم غير سوى. فمع أن "مضى" حبه لم يكن ذنبه كما لم يكن ذنب أوديب أن يقتل أباه ويتزوج أمه وينجب أبناء كانوا إخوته وأخواته فى الوقت نفسه، لكن الشاعر «يتحمل اللوم على كل معنى وسبب»، كما تحمل أوديب اللوم عن نفسه وعن قتله أبيه وعن زنا المحارم اللذين لم يقصد أن يقدم عليهما ولم يكن يعلم أنه يقترفهما. فيقول لسان حال الشاعر فى "الفردوس البارد": "هذا جنته يدى وأتحمل مسؤوليته" وإن لم يكن على ما يبدو يتحدث بصوت مسموع وما من شاهد يشهد بفعله الكلامى إلا أنت وأنا كقارئين للقصيدة. وتحمل اللوم هذا هو فعل كلامى غريب وغير سوى. هو سرى وخافت إلا إذا اعتُبرت الآه إفصاحًا به. فالقصيدة نفسها تفصح لنا كقراء عن تحمل اللوم. وتسجل القصيدة تجربة فردية وخاصة. إلا أن تحويلها إلى شعر يجعلها قابلة للتكرار إلى ما لا نهاية. فقد تُطبع القصيدة ويعاد طبعها ويقرأها مرارًا آلاف من الناس فى أنحاء العالم. ألا يعاود فعل الكلام الحدوث فى كل مرة تُقرأ فيها القصيدة؟ فعل الكلام يتحول حينئذ إلى القارئ. يصبح من خلال تلاوة القصيدة فعل كلام يخص القارئ ولا يعود فعلاً خاصًا بيايتس.

وإذا كانت فعلاً كلاميًا كهذا فماذا تفعل؟ كيف تكون القصيدة حين أقرأها بطريقة عمل شيء بالكلمات؟ لا يحدث ما يعرف بالتأله إلا عندما يتحمل المتكلم اللوم: «حتى بكيتُ وارتجفتُ وتأرجحتُ جيئة وذهابًا/ اخترقنى نور. آه! ...» ولابد أن يكرر القارئ فى قراءته تحمل اللوم هذا لو أريد للقصيدة أن تعمل كبركة، ومجيء الآخر تمامًا، واختراق القارئ بالنور. فلابد له كالمتكلم فى القصيدة من أن

يتحمل اللوم من نطاق الإحساس والعقل إلى نطاق اللغز الذى لا حل له، فى معنى آخر ممكن للعبارة.

أنا أسميه تألهًا لأن الشاعر يملأه النور، اخترقه الضوء، ثقبه، أعماه، كأنه فى لحظة ضياء صوفى. وهو تأله بمعنى الامتلاء بروح إلهية، ولو أنه فى هذه الحالة إله مشؤوم وشرير لأقصى حد، إله ظلم مجهول، لغز لا حل له وموت. ويقدم معجم التراث الأمريكى ثلاثة معان للشكل الأول للفظ **riddle** كفعل: ١. ثَقَبَ ؛ خَرَقَ، اختَرَقَ؛ ٢. غربَل. (الكلمة نفسها كاسم تعنى الغربال الخشن لفصل أو فرز مواد كالحصى وما شابه، كما فى غربال البطاطس، وهو معنى مألوف تمامًا لبايتس)؛ ٣. وجدَ أو أبدَى ضعفًا فى الشيء؛ دَحَضَ أو أضرَّ. ومع أن بايتس لم يكن يعلم فالجذر **skeri** يعنى القطع والفصل والفرز، وهو أيضًا جذر كلمات مثل **crime, discriminate, discern, scribble, script** فضلاً عن **crisis, critic**، وكلها كلمات تفيد الفرز بمعنى فصل هذا عن ذاك، الغنم عن الماعز. واخترقه النور معناه نفذ النور خلله وملأه، وأيضًا حَكَمَ عليه، حيث يتخيل المتكلم الروح بعد الموت يصيبها ظلم السماوات عقابًا على ذنب لم يقترفه. وعبارة **to be riddled with light** تستدعى دون شك أيضًا الصيغة الأخرى غير المتصلة تأصيليًا من اللفظ **riddle**: "مسألة أو عبارة تتطلب التفكير للإجابة عليها أو فهمها؛ لغز؛ أحجية؛ شيء محير"، كأحجية أبى الهول مثلاً: "ما الذى يمشى على أربعة فى الصباح وعلى اثنتين فى الظهيرة وعلى ثلاثة فى المساء؟"وهذه الصيغة الثانية من لفظ **riddle** كفعل تعنى إما "حل الألغاز أو طرحها" أو"تكلَّمَ بالألغاز". وعبارة **to be riddled with light** تعنى أحجية بلا حل تُلقَى على بدن المرء، طُرِح عليه لُغز. والألغاز الخيرة كلها تنطوى على موت سواء بشكل ضمنى أو سافر،

أو يكون حلها مميتًا، كما فى السؤال الغاضب الذى تطرحه هيكاتى إلهة المفـارق على الساحرات الثلاث فى مكبث ٣/٥: "كيف جرأتِ/ على الأخذ والرد مع مكبث/ فى الأحاجى وأمور الموت؟" أو كما كان أوديب فى إجابته على أحجية أبى الهـول يتوقع مصيره إما الهيام فى الطرقات أو فقء عينيه بيده نتيجة لكثرة مـا رأى، أو تحسس طريقه بعصا وبالتالى المشى على ثلاث أرجل، أو الانطلاق فـى رحلـة تفضى فى النهاية لموته وتأليهه فى كولوناس. وما الأحجية المميتة فى "الفـردوس البارد"، القارئ يعلم. فهى معروضة فى سؤال الأسطر الأخيرة: «هل ترسل الروح بعد الموت عارية على الطرقات كما تقول الكتب، ويصيبها ظلم السماوات عقابًـا لها؟» هل ترسل أم لا ترسل؟ الشاعر والقارئ بحاجة ماسة لأن يعرفـا. ولا تـرد إجابة للغز، كما لا ترد أجوبة على الأحاجى التى تختتم بها "بين أطفال المـدارس" و"ليدا والبجعة". بل يُترك القارئ عرضة لخطر الإجابة، ولو أن الإجابة قد يكـون فيها الهلاك.

ما هذا النور الذى اخترق الشاعر؟ ما مصدره؟ وبعيدًا عن تنـوير الـشاعر فهذا النور يضعه فى حالة دائمة من حيرة عدم الرؤية. فهو نور يغـشى البـصر. وصيحة الآه التى تتجاوب مع اختراق النور هى نوع غريب من الجمع بين لفظين نقيضين. فالنور الذى يغشى الشاعر هو الشكل الخارجى المبعثر لتلك الشمس التى تجنيها الفضائل المتبددة[١]. ومن بين الفضائل المتبددة الكتمان وأخذ الهزيمـة مـن كل حلق وقح («لصديق انتهى عمله للا شىء») والرغبة فى تدمير شبه المتخيَّـل، الصفحة نصف المكتوبة، وفى هذه القصيدة تحمل اللوم عن كـل معنـى وسـبب.

(١) يصيغها ياتيس على هذا النحو فى قول مأثور غامض فى "القوافى الاستهلالية" فى ديوان "مسؤوليات": «الفضائل المتبددة هى وحدها التى تجنى الشمس» (Yeats, 1977, p. 270).

وديوان "مسؤوليات" يرتب هؤلاء الأسلاف الطائشين السفهاء ممن يثني عليهم ياتس في قصائد عدة، أو الوطنية الطائشة لدى دانييل أوليرى وغيره من أبطال حرب أيرلندا الطويلة على إنجلترا، أو تضحية الرائد روبرت جريجورى بحياته كطيار أيرلندا يحارب من أجل الإنجليز في الحرب العالمية الأولى، أي يقاتل في سبيل قضية لم يكن يؤمن بها، ضد أصحاب الحوانيت البرجوازيين (الكاثوليك في أغلبهم) ممن كرههم ياتس «لتحسسهم في درج نقود مدهن»، «لكدحهم من أجل الثراء». والقول بأنه لا يجني الشمس إلا الفضائل المتبددة كالقول بأنك تكسب بالتبديد، بالإنفاق كالسفهاء. والحقيقة أنك تفوز كما يتبين من قصيدة تلو أخرى، لا شيء سوى الموت وظلم الفردوس البارد. ويتأكد ذلك صراحة في القصيدة التالية بعد "الفردوس البارد" وعنوانها "أن الليل يحل"، وكذلك في "طيار أيرلندي يتنبأ بموته" مثلاً. وصوغ ذلك بصيغة "الفردوس البارد" هو أنك تكسب بتحمل اللوم عن كل معنى وسبب لا الشمس باعتبارها الذهب، باعتبارها القيمة الأعظم، المعيار، العقل، النسبة، موزع العدل، بل الشمس الغائبة باعتبارها الضياع المطلق، باعتبارها الظلم، ظلم الفردوس البارد. والسماء في قصيدة ياتس فارغة. ولا يرد للشمس ذكر صريح في القصيدة مع أنها لابد أن تكون بصورة ما مصدر النور الذي يغشى الشاعر. والشمس الغائبة لا تمثل إلا في الشكل الخارجي المبعثر، كثلج يحترق، أو "النور" الذي يغشى عيني الشاعر. وبدلاً من جني الشمس كعوض إيجابي من خلال الفضيلة المتبددة لتحمل اللوم عن كل معنى وسبب، يجني الشاعر ظلم السماوات الفارغة عقاباً. وظلم السماوات هو غياب الشمس، فقدان لا يقاس لمقياس عادل. شمس ياتس الغائبة مظهر لشيء يشبه الآخر تماماً لدى ديريدا، هي ما يسميه الأخير "شمساً حقيقية، الآخر"[1].

---

(1) Derrida. 1992b, p. 433.

و"الفردوس البارد" نفسها مثال عاكس لجنى ظلم السماوات الذى تشير إليه القصيدة. فبدلاً من تحقيق وفرة الشكل العضوى التام والمعنى المعبر عنه بقوة، كما تعلمنا فى كل قصائد الغزل الجيدة نجد أن "الفردوس البارد" تفرغ نفسها بكل قوة. فهى تبدد نفسها، تنفق نفسها، تلغى نفسها فى ذلك التساؤل الأخير وفى استحالة تحديد ما إذا كانت الصورة الطبيعية للرمز الفائق يحرز الأسبقية باعتباره المشار إليه الحرفى الذى يعتبر الآخر مظهره. هذا الإلغاء الذاتى يترك القارئ صفر اليدين يغشاه النور، مطروذا من كل معنى وسبب بسبب سعى للقراءة. فالقراءة بتعريفها التقليدى هى تعليل النص بما يعيده للمعنى والسبب، يكتشف معناه، فى الإحساس بالمعنى، وسببه فى الشعور بالأساس الذى يقوم عليه أو مبرر وجوده حسب "مبدأ السبب" اللايبنيزى (Satz vom Grund) الذى يقول إن لكل شيء سببًا، ويمكن أن يعاد له سببه. والجامعة موجودة باعتبارها المكان الذى يعلل كل شيء، يجعل كل شيء معقولاً، بما فى ذلك القصائد وغيرها من الأعمال الأدبية. وهى مهمة تاريخ الأدب، فقه اللغة، التراجم والدراسات الأدبية بعامة. أما الشعر فى اللغة إن كان هناك شيء بهذا الاسم فهو ما لا يمكن جعله معقولاً. فهو يخرج القارئ من كل معنى وسبب. وسيلاحظ القارئ أن قراءتى لقصيدة لدى مان أو ديريدا تختلف عن "قراءة وثيقة" "للناقد الجديد" ما قد يبدو كأنه مشابه فى اهتمامه بالتفاصيل واللغة المجازية بثلاث طرق أساسية: ١. استعماله الصريح لنظرية فعل الكلام؛ ٢. يواجه حدود افتراض أن القصيدة الجيدة لابد أن تكون "وحدة عضوية"؛ ٣. كما تواجه فى داخل القصيدة شيئًا مبهمًا، شيئًا "آخر تمامًا". ومع ذلك فلابد من بذل أقصى جهد للحفاظ على المعنى والسبب، وهما فضيلتا الدراسات الأدبية كما حاولت أن أفعل فى هذه القراءة قبل أن يلتقى القارئ عند حدود ما يمكن فهمه (فى "الفردوس البارد" مثلاً) الثقب الأسود لما هو وراء كل معنى وسبب.

المصادر والمراجع

Bloom, Harold (1970), *Yeats* (New York: Oxford University Press).
Chase, Cynthia (1986, *Decomposing Figures: Rhetorical Readings in the Romantic Tradition* (Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press).
de Man, Paul (1979), 'Reading (Proust)', *Allegories of Reading* (New Haven, CT: Yale University Press).
—— (1983), *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, 2nd edn (Minneapolis, MN: University of Minnesota Press).
—— (1984), *The Rhetoric of Romanticism* (New York: Columbia University Press).
De Quincey, Thomas (1970), *Recollections of the Lakes and the Lake Poets* (Harmondsworth: Penguin).
Derrida, Jacques (1984), *Signéponge/Signsponge*, trans. Richard Rand (New York: Columbia University Press).
—— (1986), *Schibboleth: pour Paul Celan* (Paris: Galilée).
—— (1987), *Psyché: Inventions de l'autre* (Paris: Galilée).
—— (1991), 'Che cos'è la poesia', Bilingual in French and English. Eng. trans. Peggy Kamuf, *A Derrida Reader: Between the Blinds*, ed. Peggy Kamuf (New York: Columbia University Press), pp. 221–37.
—— (1992a), 'Donner la mort', in *L'éthique du don: Jacques Derrida et la pensée du don*, ed. Jean-Michel Rabaté and Michael Wetzel (Paris: Métailié-Transition) pp. 11–108.
—— (1992b), *Acts of Literature*, ed. Derek Attridge (New York/London: Routledge).
—— (1993a), *Passions* (Paris: Galilée).
—— (1993b), *Sauf le nom* (Paris: Galilée).
—— (1995a), *The Gift of Death*, trans. David Wills (Chicago, IL: University of Chicago Press).
—— (1995b), 'Sauf le nom', trans. John P. Leavey, Jr, in *On the Name*, ed. Thomas Dutoit (Stanford, CA: Stanford University Press), pp. 33–85.
—— (1995c), 'Passions', trans. David Wood, in *On the Name*, ed. Thomas Dutoit (Stanford, CA: Stanford University Press), pp. 1–31.
Gasché, Rodolphe (1979), 'Deconstruction as Criticism', *Glyph* 6.
—— (1986), *The Tain of the Mirror: Derrida and the Philosophy of Reflection* (Cambridge, MA: Harvard University Press).
James, Henry (1976), *The Wings of the Dove: The Novels and Tales of Henry James* (New York Edition), Scribner Reprint Edition, vols 19–20 (Fairfield, NJ: Augustus M. Kelley).
Jeffares, A. Norman (1968), *A Commentary on the Collected Poems of W. B. Yeats* (Stanford, CA: Stanford University Press).
Johnson, Barbara (1979), *Défigurations du langage poétique* (Paris: Flammarion).
Loesberg, Jonathan (1991), *Aestheticism and Deconstruction: Pater, Derrida, and de*

Man (Princeton, NJ: Princeton University Press).
Miller, J. Hillis (1985), *The Linguistic Moment* (Princeton, NJ: Princeton University Press).
Pater, Walter (1889), *Appreciations* (London: Macmillan).
Warminski, Andrzej (1987), *Readings in Interpretation: Hölderlin, Hegel, Heidegger* (Minneapolis, MN: University of Minnesota Press).
Wordsworth, William (1966), *Poetical Works*, ed. Thomas Hutchinson and Ernest de Selincourt (London: Oxford University Press).
Yeats, William Butler (1961), *Essays and Introductions* (London: Macmillan).
—— (1977), *The Variorum Edition of the Poems*, ed. Peter Allt and Russell K. Alspach (New York: Macmillan).

١١

التفكيكية وما بعد الاستعماري

روبرت ج. ينج

عندما جيء بمحمود واد أحمد مكبلاً بالأصفاد إلى كيتشنر بعد هزيمته فى معركة عطبرة، قال له كيتشنر «ما الذى أتى بك إلى بلادى لتخرب وتنهب؟» الدخيل هو الذى قال هذا للشخص صاحب الأرض، وطأطأ صاحب الارض رأسه ولم يحر جوابًا ... أبحرت السفن فى البداية فى النيل جنوبًا حاملة أسلحة لا خبزًا، وكانت السكك الحديدية أنشئت أصلاً لنقل الجنود؛ وبنيت المدارس لتعليمنا كيف نقول "نعم" بلغتهم. استوردوا لنا جرثومة العنف الأوروبى كما عُرفت فى سوم وفى فيردون، والتى لم يسبق أن شهدها العالم من قبل، جرثومة داء فتاك ألم بهم قبل أكثر من ألف سنة.

صالح، ١٩٦٩، ص٩٤-٩٥

«لا أظن أن أحدًا يمكن أن يدرك بالقراءة أنى "فرنسى جزائرى" ما لم أعلن ذلك بنفسى.[1] هذا صحيح فعندما كتبتُ "أساطير بيضاء" علمتُ أنــك ولــدتَ فـــى الجزائر، فى السنة نفسها التى شهدت احتفالات الذكرى المئوية للغــزو الفرنـــسى. (ذكرى حرى بالجزائريين أن يحيوها فعلاً.) أنت تحدثتَ ذات مرة عــن ذكريـــات طفولتك، عن حنينك لوطنك الجزائر، بشكل أوجز كثيرًا مما تــذكرت بـــه ســيكو أحزانها على الجزائر[2]. لكن هذا كان دليلى الأوحد باستثناء المرة التى رأيتك فيها أول مرة فى سنة ١٩٧٩، وأدركتُ على الفور أنك لستَ "فرنـــسى الأصـــل". كــم أراحنى ذلك! فلستَ أحمق على الأقل. وحتى قبل تلك اللحظة كنت أعلم أن شيئًا ذا خطر يحدث. كان ذلك واضحًا وضوح الشمس، وإن أدركتُ أن المستحيل حينـــذاك أن أحدد مصدره. المؤكد أنه كان فى مكان آخر، وأنه كان يحـــدث تـــأثيرًا قويًـــا مربكًا. وعندما زرتَ أوكسفورد آنذاك كان أول ســـؤال طرحنــا عليــك يتعلـــق باستخدامك مصطلحى "الغرب" و"الميتافيزيقا الغربية"، وشكونا قـــائلين: «لاتـــزال مقولة "الغرب" واستمرارية الخطاب الفلسفى من أفلاطون حتى الآن دون تفسير أو تبرير فى أعمالك». وأجبتَ بأنه ما من شىء «يعتبر جوهر الغرب فـــى الفلـــسفة الغربية»، وأنك لا تؤمن باستمرارية فلسفة الغرب، وأن وحدة "الفلـــسفة الغربيـــة" وهم، وأنك تصر فى عملك دائمًا على وجود صدوع وشقوق ومراحل انقطاع فـــى الجسم. «فهى بنية متناقضة وخلافية عليها أن تكبح الأنماط التى تحاول أن تفكـــك هذه الوحدة من الداخل والخارج»[3]. وبعد عشرين سنة لايـــزال عليـــك أن تبـــدى الاعتراض نفسه[4]. وفى ذلك اليوم فى أوكسفورد لم تعلق بالمزيد على "الغـــرب"، لكن الصلة كان من السهل العثور عليها:

---

(1) Derrida, 1998, p. 46.
(2) Derrida, 1985; Cixous, 1998.
(3) Derrida, 1979.
(4) Derrida, 1998, p. 70.

«المتيافيزيقا – أساطير البيض التى تعيد تجميع ثقافة الغرب وتعكسها: فالرجل الأبيض يعتبر أساطيره، الأساطير الهندوأوروبية، عقله الجمعي، هى النمط الكونى لما لايزال عليه أن يسميه العقل. وهو ما لا يمر دون نقاش ... أساطير البيض – الميتافيزيقا محت فى داخلها المشهد الأسطورى الذى أنتجها، المشهد الذى يظل مع ذلك نشطًا ودائب الحركة، مكتوبًا بحبر أبيض، تصميم خفى مستتر على رق ممسوح»[١].

وبعد سنوات عندما أرسلت لك نسخة من "أساطير البيض" كتبتَ إلىّ تشكرنى فى ذوق بالغ، وأبديتَ ملاحظة بأنى تبينت بالفعل "خيطًا" متصلاً فى كتاباتك. وهذا "الخيط" الذى تتبعتُ دون كلل أصبح فى النهاية موضوع بعض أعمالك الأخيرة. وكنت أعرف ذلك، إذ عرضته علىّ فى كتاباتك من البداية؛ ففى حين أن سائر الفلاسفة كانوا يكتبون عن "الفلسفة" كانت بالنسبة لك دائمًا هى "الفلسفة الغربية". البياض، الغيرية؛ الهوامش، الإزاحة عن المركز: كان واضحًا لى ما أنت بصدده، أية احتمالات تسعى لها، وأية افتراضات مسبقة تحاول أن تزحزح. لذا أعطيتُ كتابى عنوانًا يلمح لمقالك، وهو"أساطير البيض". واسمح لى أن أذكرك بافتتاحية ذلك الكتاب:

«لو كان ما يعرف بما بعد البنيوية نتاج لحظة تاريخية واحدة، فلعل تلك اللحظة ليست مايو ١٩٦٨، بل حرب الاستقلال الجزائرية – ولا شك أنها عرَض ومحصلة فى آن معًا. وفى هذا

---

(1) Derrida, 1982, p. 213.

الصدد فمما يذكر أن كلاً من سارتر وألتوسر وديريدا وليوتار وغيرهم إما ولدوا فى الجزائر أو كانت لهم صلة شخصية بأحداث الحرب»[١].

"ما بعد البنيوية"، كان هذا فيما مضى مصطلحًا مخيفًا باعتباره نوعًا من العنف المعرفى، وكان دائمًا يمثل صدى لعنف الجزائر استهلك نفسه فى انتفاضة على ثوابت المدينة الفلسفية والسياسية الهادئة، ثورة نشبت كما قلتَ «فى اللحظة التى بدأ فيها النسق الفكرى الأساسى الذى أفرزته المغامرة اليونانية – الأوروبية فى اجتياح البشرية كلها» وفى تحقيق "هيمنة عالمية". هى فرض كما تسميها الآن "لسيادة جوهرها استعمارى دائمًا"[٢]. من البداية إذن كان هدفك العولمة الغربية كما نقول فى أيامنا هذه، فكرية فى شكلها لكنها مادية فى تأثيراتها، ومركزية أوروبا فى ثقافة الغرب – «لا شيء سوى المركزية العرقية الأقوى فى عملية فرض نفسها على العالم»[٣]. وكنت أعلم من البداية أن هذا ما تعمله، وحاولت فى كتابى هذا أن أعيد ترجمة ما كان يعتبر حتى تلك النقطة الإستراتيجيات الفلسفية أو الأدبية للتفكيكية فى الإطار المؤلم للتاريخ الاستعمارى وبعد الاستعمارى. وكيف أعيد كتابة التاريخ، بينما كان نموذج التاريخ نفسه نتاج التاريخ الذى أريد أن أعيد كتابته؟ إشكاليتك تمامًا. وكان نقدك للفلسفة ومفهوم التاريخ بدءًا من هاسرل هو الذى دلنى على الاحتمالات الأولى وطرح علىّ "نسق نقد" "يهز تاريخ الغرب من جذوره"؛ إستراتيجيتك للثأر بعد الاستعمارى، للإسقاط – أنت يا من تعلمتَ فى المدرسة فى الجزائر وبطريقة تربوية استعمارية أصيلة أن "التاريخ" هو تاريخ

(1) Young. 1990. p. 1.
(2) Derrida. 1978. pp. 82. 297: 1998. 39-40. 59.
(3) Derrida. 1976. p. 3.

فرنسا: "انضباط غير معقول، حكايات خرافية وكتاب مقدس، وعقيدة تلقين لا تُمحى من عقول أبناء جيلى»[١].

أو كما وصفها إعجاز أحمد:

> «روبرت يَنج الذى كرس نفسه حتى عقد مضى لنشر ما بعد البنيوية الفرنسية فى الجزر البريطانية برز فجأة كمفكر ريادى لما عرف بالنقد بعد الاستعمارى: ومع أنه قليلاً ما يستخدم المصطلح فى "أساطير البيض" فإن الكتاب كان أول محاولة منه للإيقاظ على حقيقة الاستعمار، ولكن فى عالم يسكنه الفكر بعد البنيوى ...»[٢].

نهج أحمد المميز هنا وهو نهج النقد المختزل يناقض ادعاءه الموضوعية الماركسية – فهو لا يعلم عن أفكارى فى "الجزر البريطانية" قبل كتابة "أساطير البيض" إلا قدر ما أعلم عن أفكاره فى الولايات المتحدة قبل كتابة "فى النظرية" حيث «كرس نفسه تماما تقريبًا لنشر ترجمات الشعر الأوردى فى أمريكا الشمالية (ولم لا؟)[٣]. وراء هذه الشخصانية المحببة يقوم نقد أحمد على افتراض أن "ما بعد البنيوية الفرنسية" لا شأن لها بـ "المستعمرات السابقة" وأنى حين "أفقتُ" على واقع الاستعمار كان الأوان فات، فالعالم كان أصبح مأهولاً ببعد البنيويين المثاليين الحالمين. ويشتبك أحمد هنا فى مجاز ضد بعد استعمارى شائع يكرر شكله فرضية الدونية الحضارية التى حللها فانون: أى شىء يعتبر ذا أهمية فكرية أو سياسية فى

(1) Derrida. 1978. p.235; 1998. p. 44.
(2) Ahmad. 1996. pp. 281-2.
(3) Ahmad. 1992. 1969.

الغرب قد لا يكون ذا صلة بـــ (ما يعرف بـــ) العالم الثالث. حتى حين يكـــون هـــو نفسه نقدًا للغرب من منظور العالم الثالث. فالنظرية بعد الاستعمارية "لابد" أن تكـــون أوروبية لو كان لها تأثير كهذا على الغرب. وديريدا حسب قول بارت مور-جلبـــرت هو «فى العادة "البعبع" فى الهجوم على اعتماد النظرية بعد الاستعمارية على النماذج المنهجية الأوروبية»[١]. ومع ذلك فمن يرفضون النظرية بعد الاستعمارية المعاصرة باسم "العالم الثالث" على أساس أنها غربية هم أنفسهم ينكرون مدخلات العالم الثالـــث بدءًا من ديريدا، ويتبرأون بالتالى من العمل غير الأوروبى الـــذى يعتـــرف نقـــدهم بالدفاع عنه فى اللحظة التى يتبنونه فيه. وفى حين أن الماركسية الأوروبية مـــستبعدة دائمًا بصورة ما من مصطلحات هذا النقد، ففى خارج العقيدة السياسية لحزبى الهنـــد الرئيسين على الأقل هناك نقاش ذو صلة يخلق تعارضًـــا بـــين النظريـــة الغربيـــة وخصوصية تجربة العالم الثالث. وهو ما يفترض أن النظرية نفسها غربية تمامًا، فى حين أن الشىء الوحيد المسموح به للعالم الثالث هو التجربة، وهى ليست فعالة فكريًا أو سياسيًا كنظرية أو فلسفة خاصة به. ومثل هذا الرأى يرسخ علاقة الكبير بالطفـــل، والتى كانت تمثل صلب العقيدة الاستعمارية.

أية مناقشة لهذا المفهوم لابد أن تتناول فرضية أن "العالم الثالث" هو النطاق الوحيد الذى سعى لتحدى هيمنة الغرب. ومع أن البنيوية وما بعد البنيويـــة نـــشأتا وتطورتا فى أوروبا فكلاهما كانتا دخيلتين ضد الغرب ومن أصول غير أوروبيـــة. والحقيقة أن البنيوية نفسها نشأت على يد مدرسة براغ كإستراتيجية واعيـــة بـــذاتها ومعادية للغرب موجهة ضد الفرضيات الحضارية والعرقية الاستعمارية والتراتبية للفكر الأوروبى. لذا استولى عليها مفكرون فرنسيون من أمثال كلود ليفى شتراوس

---

(1) Moore-Gilbert, 1997, p. 163 نقلاً عن Ahmad, 1992, and Tiffin and Slemon, 1989.

ورولان بارت ممن تحرروا من أوهام فرضيات عالمية الثقافة الفرنسية فى أعقاب العنف والمذابح التى سبقت هزيمة الفرنسيين فى الهند الصينية والجزائر. وفى هذا الصدد يمكن القول إن كثيرا ممن أنشأوا المواقف النظرية المعروفة فى مجملها بما بعد البنيوية جاءوا من الجزائر أو كانوا طرفًا فى حرب الاستقلال. لم يكن أى منهم جزائريًا حقيقيًا بمعنى أنه قادم من الجماعات المحلية العربية أو البربرية أو القبلية أو الشاوية أو المضابيط التى تشكل فى مجموعها سكان الجزائر بعد الاستقلال[١]. بل كانوا جزائريين غير أصليين إن صح التعبير، أى ممن لم ينتموا بسهولة لأى من الجانبين – وهى حالة ظهرت فى تاريخ الجزائر اللاحق، فالنوعيات المتعددة من الجزائريين "الخلّص" لا تنتمى بسهولة أيضًا للدولة الجزائرية. وبعضهم من أمثال ألتوسر كانوا فرنسيين استوطنوا الجزائر (**pieds-noirs**)، وكان منهم كامو الذى جاء من جماعات مختلطة من فقراء البيض ممن هاجروا من أفقر مناطق المتوسط؛ وكانت أسرة ألتوسر رحلت إلى الجزائر ضمن آلاف غيرهم فى أعقاب الحرب الفرنسية البروسية وضم الألزاس واللورين من جانب ألمانيا فى سنة ١٨٧١. وأتى غيره من أمثال ديريدا وسيكو مما يعرف بالطائفة اليهودية التى طُردت فى الأصل مع المور من الأندلس من قبل فرديناند وإيزابلا فى القرن الخامس عشر[٢]. أما ممى وهو يهودى مغاربى آخر فولد فى تونس ثم تعلم فى جامعة الجزائر ثم فى السوربون. ورحل غيرهم من أمثال فانون وليوتار إلى الجزائر للعمل أو فى الخدمة العسكرية، وشاركوا فى الثورة بشكل فعال (وكان بيير بورديو أيضًا فى الجزائر فى الخمسينيات لإجراء بحث أنثروبولوجى)[٣] وكان

---

(1) Bourdieu. 1958.
(2) Laloum and Allouche. 1992; Wood. 1998.
(3) Bourdieu. 1958. 1963. 1964. 1979.

يلتقى ديريدا من حين لآخر حيث كان فى الخدمة العسكرية). من ثم يمكن وصف ما بعد البنيوية المرتبطة بهذه الأسماء بأنها النظرية الفرنسية المغاربية؛ وكانت تدخلاتها النظرية تتصل بمهمة فض التراث العقائدى للنزعة الاستعمارية الفرنسية وبإعادة صوغ المقدمات المنطقية للثقافة الاستعمارية الأوروبية وفرضياتها ومراسمها.

تقول هيلين تيفين: «تظل الفلسفة بعد البنيوية فى خدمة القمع، وإن كانت لها فائدة محتملة. والفرضية هنا أن "الفلسفة بعد البنيوية" لا تزيد عن أسطورة أوروبية بيضاء أخرى، ومن الواضح أن تيفين لم تتصور أن "الآخر" قد يكون الآن يدون الكتاب بنفسه. وكما تقول سبيفاك عن نقد مماثل لكتاباتها: «عندما تعنفنا (سبيفاك وبابا وجانمحمد) بنيتا بارى لفشلنا فى الإصغاء للأهالى أو فى تركهم يتكلمون، فهى تنسى أن ثلاثتنا من ما بعد الاستعماريين من "الأهالى" أيضًا ... فحتى ما بعد الاستعمارى المناضل أصبح عارًا»[1]. ولا يتطلب تعليق تيفين إلا قلبًا فاضحًا لا يصدق لوضعية الفاعل: الحقيقة أن ما بعد البنيوية أفرزها القمع، إذ نشأت فى جزء كبير منها من التجربة الاستعمارية. والبنية التى هى بعدها هى النزعة الاستعمارية، الآلة الإمبريالية. وتفكيكها فكرة العمومية نشأت عن تجربة وأنماط مقاومة الأنظمة الجمعية للدولة الاستعمارية المتأخرة لا سيما الجزائر الفرنسية. وما من آلة أفلحت كهذه وكان يعاد نشرها غالبًا فيما بعد، حيث كان الليبراليون دائمى الخوف فى العاصمة. وكانت الفاشية كما يشير سيزار هى النزعة الاستعمارية أو الشمولية الاستعمارية جيء بها إلى الديار فى أوروبا. فالشمولية استعمارية دائمًا – سواء خارجيًا أو داخليًا. وفى أعقاب الإمبريالية، وبعد الفاشية

---

(1) Spivak. 1993. p. 60.

وبعد الستالينية، حان الوقت لتحدى مفهوم الجماعية الذى قامت عليه فكرتا الدولة والحزب، والذى رأى لوكاش أيضا أنه أداة تحدى الرأسمالية. وسعى سارتر جاهدًا لإعادة صوغ نظرية ماركسية للتاريخ تسمح أيضا بالتدخلات الفاعلة لعناصر التاريخ، بينما ترتقى إلى الجماعية وإجمال عمليات التاريخ. وبما أنه شارك بنفسه فى قتال النازى باعتباره عضوا فى المقاومة الفرنسية فلابد أنه لم يفاجأ تماما عندما أخفق فى إنهاء جدله الفلسفى. كانت حركته الرئيسة التى زادت الأمور تعقيدًا، والتى تظهر فى نهاية المجلد الأول من "نقد العقل الجدلى" بوصفها الافتتاحية التى لا تسمح لهذا العمل بالانتهاء هى إيجاد أول فلسفة ماركسية للتاريخ كانت النزعة الاستعمارية والعنف المتوطن فى نظام الحكم الاستعمارى تمثل العنصر المحورى فيها: «العنف كفكرة برجوازية موجود فى استغلال البروليتاريا كعلاقة متوارثة للطبقة المهيمنة بالطبقة المقهورة ... والعنف بوصفه التطبيق العملى لهذا الجيل من البرجوازية يكمن فى الاستعمار»(١). وكان تأكيد سارتر على دور العنف من أمارات التأثر المباشر بفرانتس فانون أشهر أبناء الجزائر بالتبنى، والذى ذهب إلى أن «الاستعمار ليس بآلة تفكير ولا جسما ذا ملكات استدلالية. إنه العنف فى حالته الأولية ولن يمتثل إلا إذا ووجه بعنف أكبر»(٢).

وبعد ١٩٦٢ توافد على باريس المزيد من أهالى الجزائر والفرنسيين ممن استوطنوا الجزائر والمنفيين، وكانت قلة من "ما بعد البنيويين" "فرنسيين أصلاً". وقام ألتوسر بالحركة الأولى. وكان شأنه شأن ليوتار، ممن عايشوا "الحكم الذاتى النسبى" للجهاز الاستعمارى فى الجزائر وخضوعه لحكم باريس فى الحالة الأخيرة دون غيرها، وكان هذا يوحى بأن الحالة بعد الاستعمارية وبعيدًا عن وجودها فى

---

(1) Sartre, 1976, p. 719; 1991; Young, 1990, 28-47.
(2) Fanin, 1967, p. 48.

وضع سلبى باعتبارها تأثيرًا مماثلاً للرأسمالية قد تشارك فى تحرير النزعة الاقتصادية التى يفترض أنها تعمل فى العاصمة من خلال المجالات المنفصلة عن القلب والحد شبه الخارجى والمحيط الخارجى[1]. وذهب ديريدا إلى أبعد من ذلك وأعاد نشر رأى سارتر القلق الذى يرى أن «الإجمال لا يتحقق قط، وأن العمومية لا توجد فى حالتها المثلى إلا فى شكل عمومية مجملة»[2]. يقول ديريدا إن الإجمال كان فى الحقيقة مستحيلاً من الناحية التطبيقية، ومن حيث المفهوم أيضًا: «فبدلاً من أن يكون مجالاً لا ينضب كما فى الفرضية التقليدية، وبدلاً من أن يكون شديد الاتساع، هناك شيء مفقود فيه، مركز يمسك بلعبة البدائل ويثبتها[3]. والمركز لا يَحتمل كما يقول يايتس عشية استقلال أيرلندا. ويقر ديريدا بأن النزعة الاستعمارية وتشغيل الجهاز الاستعمارى نجمت عنها تأثيرات غير منضبطة سياسيًا وفكريًا. هذه التأثيرات كان من الممكن حينئذ إعادة نشرها ضده. من ثم فديريدا ليس فرنسيًا ولا جزائريًا، وهو دائمًا عالمى ومناهض للقومية، ناقد للمركزية العرقية الغربية من أول صفحة فى كتابه **Of Grammatology**، ومنشغل بالعدل والظلم وأوجد التفكيكية كإجراء لإزالة الاستعمار الفكرى والثقافى فى العاصمة التى كان أبحر إليها فى **Ville d"Alger** فى سنة ١٩٤٩، والتى كان عاد إليها بعد أداء الخدمة العسكرية فى الجزائر من ١٩٥٧ إلى ١٩٥٩ باسم فرنسا كوطن لم يتوقع أية ازدواجية فى الولاء، مع أنه نبذه وتبرأ منه ثم عاد ليعترف به ويمنحه جنسيته. وكانت العملية الجراحية للتفكيكية موجهة دومًا لهوية العنف الوجودى الذى يدعم الأنساق الغيبية والعقائدية الغربية بالقوة والعنف الفعلى اللذين حافظا على أمم الغرب فى سياساتها الاستعمارية والإمبريالية، وهى علاقة هيكلية للقوة كان لابد من حلها إذا أريد قلبها. وهذا الانشغال بمواجهة القوة والعنف وما لهما من تأثيرات

---

(1) Meynier. 1981; Prochaska. 1990.
(2) Sartre. 1963. p. 78.
(3) Derrida. 1978. p. 289.

على التاريخ والسياسة والأخلاق واللغة كان دائمًا جانبًا أساسيًا في فكر ديريدا من بواكير أعماله "عن علم القواعد" (١٩٦٧)، "الكتابة والاختلاف" (١٩٦٧)، "هوامش الفلسفة" (١٩٧٢) فصاعدًا.

ب) دع المحارة القديمة تنفتح

«الظواهر التي تشغلني هي تلك التي تضفي على الحدود ضبابية وتتجاوزها وتُظهر مكرها التاريخي وعنفها أيضًا، أي علاقات القوة التي تتركز فيها وتتمركز طويلاً. ومن لديهم حساسية تجاه كل أركان "الكريَلة" ... يقدرون ذلك أكثر من غيرهم»[١].

كان ديريدا نفسه آتٍ من الهوامش، من البيار على هوامش مدينة الجزائر، إلى باريس المركز الحضري. وفي الجغرافيا السياسية للتفكيك الاستعماري، وفي حين كانت النزعة الاستعمارية البريطانية لا شيء، إن لم تكن عجيبة كانت النزعة الاستعمارية الفرنسية تعمل حسب ما وصفه ليوبولد شقيق فرديناند دي سوسور الذي تجنس بالجنسية الفرنسية بعد عمله ضابطًا في البحرية الفرنسية في الهند الصينية بأنه "مركزية مفرطة"[٢]. فيقول إن الثقافة الفرنسية لديها:

«ميل نحو التجانس والبساطة والتناسق، وبغض لكل ما هو متباين ومركب وغير متوافق ... فأوجدت المركزية المفرطة في الإدارة ...» [٣]

(1) Derrida, 1998, p. 9.
(2) de Saussure, 1899, p. 16.
(3) de Saussure, 1899, p. 307.

ويقول دى توكفيل فى سنة ١٨٤١ بعد ما لا يزيد عن إحدى عشرة سنة من أول غزو فرنسى للجزائر: «حاول سيدى أن تتصور أطفال الصحراء هؤلاء الأذكياء الذين لا يُغلبون حين يقعون فى شرك شكليات بيروقراطيتنا المعقدة ويُجبرون على الامتثال لبطء مركزيتنا ونظاميتها ومستنداتها وتفاصيلها الدقيقة»[1]. وقضى الغزاة الفرنسيون على النظام الإدارى المحلى، واستبدلوا به إدارة مركزية تقوم على إنتاج المستندات الرسمية. الكتابة والإمبريالية، عنف الحرف، وهو موضوع تناوله آنجل راما باقتدار فى وصفه ما سماه "المدينة المتعلمة" فى حالة أمريكا فى ظل الاستعمار الإسبانى[2]. وكان اختراق ديريدا عبر إعادة صوغ علاقة الكتابة بالمركزية، وهو موضوع تناوله على صعيد فلسفى لا على صعيد تاريخى، ولكن بدون أن يترك التاريخ طليقًا من قيوده. وتفكيك الأشكال المتعددة للوسطية أو الرمز أو التركيبى لا يكون له معنى إلا فى سياق المركزية المطلقة للنظام الإدارى الفرنسى. وبعد أربع سنوات من انسحاب فرنسا من الجزائر طرح ديريدا عن طريق مفهومه للمستندات الرسمية فكرة بنية بلا مركز، وإذا لم يكن ذلك مطروحا فالنهج المعقد فى الإنسانيات، والذى تنتظم البنى فيه حول مراكز وأصول ونقاط حضور وقوة، بينما تظل حدودها منيعة ومفتوحة. مفتوحة لأناس مثله. وبين المركز والهامش يجد ديريدا زاوية انحراف وحركة متعرجة لاقتصاد مفكك، من مقاومة راسخة فى تجانس النسق، ويحدد عطله فى النقطة التى يحاول أن يرسم فيها حدوده. وفى أى نسق قوة هناك دائمًا مواضع قوة مفروضة، وبالتالى تسمح بالضغط والتدخل. فالقوة وآثارها فى اللغة والتى يجب أن يكون ثم خلاص منها أو على الأقل إخضاعها للمقاومة، والجنون باعتباره الآخر المستبعد لتشغيل

---

(1) de Tocqueville. 1988. pp. 40-1.
(2) Rama. 1996.

العقل، بنى الداخل/الخارج، الذات والآخر، تسلط العنف فى الفارق بين الذات والآخر، العلاقة الأخلاقية بالآخر، الاختلاف، التباين، الفروق فى الهوية، الهوية المختلفة عن ذاتها، الترجمة، الإزاحة، انتهاك الهامشى، التابع الهدام، اعتماد المركز على الهامشى أو المستبعد، الانتشار ومفهوم شتات بدون نقطة النهاية لعودة نهائية، وفوق هذا وذاك التاريخ بوصفه عنفًا وجوديًا وأخلاقيًا وفكريًا، كل هذه مفاهيم شكلت موضوعات لكتابات ديريدا الأولى. ويدوى مفهوم المحو ويستنكر الحملات العنيفة التى حاول بها الجنرال بوجو فى البداية أن يخضع الداخل الجزائرى. وكان ديريدا الذى قدر له أن يلتحق بمدرسة ثانوية من الغريب أن كانت تسمى "مدرسة بوجو" يمثل أثر ذلك الغزو الذى جاء ليجثم على نسقه الخاص.

هذه المفاهيم كلها أتاحت فرصة إعادة تعريف المواقف الثانوية سواء ضمن المعايير الحضارية الغربية أو خارجها، ولكنها مبنية على سياسة طابور خامس «ضرورة معايشة المرء للتصور التقليدى لكى يقضى عليه»[1]. وأدرك ديريدا تأخر ما بعد الاستعمارى وأن النسق بعد الاستعمارى يعمل وفق ما سمته بارثا شاترجى "خطاب ثانوى"، أى إن تراث النزعة الاستعمارية هو أن دول ما بعد الاستعمار تُركت مشبعة بالمفاهيم السياسية الغربية[2]. وأصبح وضع الفاعل بعد الاستعمارى حسب تعبير سبيفاك هو أن عليه أن يعايش تراث النزعة الاستعمارية الفكرى والحضارى والعقائدى الكامن فى البنى والمؤسسات التى شكلت حالة الاستقلال، وهو موقف يصنفه سبيفاك ضمن سوء استعمال الألفاظ - فراغ لا يريد ما بعد الاستعمارى أن يسكنه ولكن ليس لديه اختيار[3]. والتفكيكية أقيمت على «مشكلة حالة

(1) Derrida, 1978, p. 111.
(2) Chatterjee, 1986.
(3) Spivak, 1993.

خطاب تستعير من تراث المصادر اللازمة لتفكيك ذلك التراث نفسه»[1]؛ وتمثل بديلا إستراتيجيًا لسلبية نظرية الاعتماد أو قومية العودة لتراث الغرب الأصيل من جانب الأطراف المتشددة التى تتعامل مع الحاضر بالتنصل من الماضى.

وإلى جانب توزيع سلطات المركزية والعمومية والعنف اللازم لفعاليتها الإستراتيجية اهتم ديريدا أيضًا بالتركيز على العنصر الآخر فى المزيج الغربى، وهو العقلانية ومنطق العقل. ولم يحبذ استبدال اللا عقلانية قط كما يفترض البعض. بل كان تحركه في مجمله أدق وأصعب من أن يُحترز منه. كان رأيه أن العقلانية تعتمد على سلسلة قرارات منطقية يمثل كل منها تأويلاً. وتفكيكية أى نص تتكون من تعطيل هذا السرد التأويلى وبيان أنه يمكن تأويله فى تسلسل منطقى مختلف لا يتوافق مع الأول. فيقول مثلاً عن هيجل:

> «النص الهيجلى كغيره لا يتألف من قطعة. ففى حين يحترم المرء تماسكه التام يمكنه أن يفكك طبقاته ويوضح أن يأول نفسه: فكل اقتراح هو تأويل يحال لإصدار حكم تأويلى. وضرورة الاستمرارية المنطقية هى الحكم أو الوسط التأويلى لكل التأويلات الهيجلية. وفى تأويله السلبية بأنها جهد، وفى رهانه على لغة الخطاب والمعنى والتاريخ وما إلى ذلك كان هيجل يراهن ضد اللعبة، ضد الحظ.
>
> وبما أنه ليس ثم منطق من الآن فصاعدًا معنى التأويل، ولأن المنطق تأويل، فإن تأويل هيجل نفسه يمكن تأويله – ضده ...

---

(1) Derrida. 1978, p. 282.

وإعادة التأويل تكرار زائف للغو الخطاب الهيجلية. وفى مسار هذا التكرار هناك إزاحة يمكن إدراكها بالكاد تفكك كل المفاصل وتخترق النقاط الملتحمة بخطاب مقلد. فتنتشر ارتعاشة تدفع الحارة القديمة كلها للتصدع»[1].

هنا يصل ديريدا لأقرب نقطة يصل إليها لتعريف التفكيكية كنهج تحليلى - كأن الحاشية المرفقة عن "نهج" مستقى من باتاى لا تزيدها وضوحًا:

«كل اقتراح تأويلى بطبيعته يمكن تأويله باقتراح آخر. من ثم فإذا واصلنا بحذر وظللنا فى الوقت نفسه فى نص باتاى يمكن لنا أن نفصل تأويلاً عن إعادة تأويله ونسلمه لتأويل آخر مقيد باقتراحات أخرى للنسق»[2].

والتفكيكية تتكون من إعادة التأويل هذه عبر تكرار زائف: والتاريخ بعد الاستعمارى يستخدم هذا النهج ضد السرد التاريخى للنزعة الاستعمارية التى قدمت حتى الآن. وتستعين السياسة بعد الاستعمارية بهذه الأنماط من إعادة الانتشار ضد أنساق تُبقى على واقع اهتمامات الحضر.

جـ) البنيوية والعقلانية البدائية والتفكيكية

عندما جاء ديريدا إلى باريس كانت كل أحزاب اليسار بما فى ذلك الحزبان الاشتراكى والشيوعى ملتزمة بالإبقاء على فرنسية الجزائر. وقدر لجماعة

(1) Derrida, 1978, p. 260.
(2) Derrida, 1978, p. 338.

"الاشتراكية أو الهمجية" اليسارية المتطرفة الصغيرة التابعة لليوتار أن تكون من الاستثناءات القليلة الجديرة بالاحترام من هذه القاعدة؛ وكان التزام سارتر بالنضال فى سبيل الاستقلال سببًا رئيسًا لرفضه الانضمام للحزب الشيوعى[١]. ووضع ذلك الجزائريين والمغاربيين المتفرنسين فى موقف متأرجح من الماركسية الفرنسية التى كانت آنذاك العقيدة السياسية السائدة بين المثقفين الفرنسيين[٢]. وسرعان ما وضع ديريدا التابع المستعمَر الذى يحمل تأثيرات التاريخ الحديث المعقد للجزائر الفرنسية ووجدانها فى موقف هامشى من السياسة الاجتماعية والثقافية التى كانت لاتزال استعمارية لباريس العاصمة. ولكنه سرعان ما أدرك أن نشأة البنيوية من ١٩٤٥ فصاعدًا أطلقت على مستوى نظرى عملية استقلال ثقافى بتحويل وجهة الأنثروبولوجيا الوصفية النقدية التى نشأت لتحليل الثقافات غير الغربية إلى ثقافة الغرب نفسه. وكان كلود ليفى شتراوس يهتم بصفة خاصة بإيضاح أن البنية الذهنية قاسم مشترك بين البشر جميعًا وقدراتها واحدة وليست مكونة من تراتبية متفاوتة. وعلى الرغم من القيود بعد الحديثة على النزعة الأممية فلابد من إشهار سلاح الأممية دائمًا فى مكافحة العنصرية. والبنيوية كنهج وكما كان منتقدوها يقولون دائمًا لم تكن تفرق بين مختلف الثقافات (غربية وغير غربية) أو حتى بين مختلف أنماط الثقافة ("رفيعة" و"دنيئة") فى الغرب؛ فكانت من ثم ديمقراطية وتؤمن بالمساواة، ولا تكترث بجماليات القيمة والتقويم والتمييز والذوق، والتى أشهرت فى الغرب لدعم مزاعم التفوق الحضارى. وبالطريقة نفسها فند ليفى شتراوس التأثيرات الذميمة للفصل الذى يعد محوريًا فى مفاهيم الغرب عن الثقافة بين المتحضر والبدائى ببيان أن المنطق "البدائى" لا يقل فعالية وانضباطًا فى نهجه عن

---

(1) Lyotard. 1993: Lamouchi. 1996.
(2) Derrida. 1980, p. 22.

انضباط العقلانية الغربية نفسها[1]. وكانت وجهة عمله كله ضد المركزية الأوروبية وتناهض فرضية التفوق الحضارى والاختلاف الغربى.

وما يعرف بـ "نقد" ديريدا للبنيوية – والذى يقال إنه أطلق حركة ما بعد البنيوية برمتها – يحلل ليفى شتراوس حتى يبين أن هذين الاحتمالين المنطقيين كانا فاعلين ضمن فكره هو نفسه. فأوضح ديريدا أن نصوص ليفى شتراوس نفسها تعمل بأنماط شتى من المنطق المركب؛ فنهجه الاكتشافى الذى قدر له أن يصبح محوريًا فى إستراتيجية التفكيك يستعين بالمفاهيم نفسها التى يريد أن يعطلها وفى الوقت نفسه «يحافظ على شىء ينتقد قيمة حقيقيته كأداة». أى إنه يفصل أدوات المنهج عن الحقيقة التى يتصورها ذلك المنهج:

> «... يبقى على كل تلك المفاهيم فى نطاق الاكتشاف التجريبى بينما يدين هنا وهناك حدودها ويعاملها كأدوات لايزال من الممكن استخدامها. ولم تعد ثمة قيمة صدق تعزى لها؛ وهناك استعداد للتخلى عنها إن لزم الأمر، لو ظهرت أدوات أخرى أكثر فائدة. وفى الوقت نفسه تستغل فعاليتها النسبية ويستعان بها للقضاء على الآلية القديمة التى تنتمى لها، والتى تعد هى نفسها قطعًا منها»[2].

ويرى ليفى شتراوس على خلاف دعاوى المركزية العرقية الغربية أن "الفكر البدائى" لا يقل عقلانية عن الفكر الغربى. ويشير ديريدا إلى أن إثبات ذلك فى "الذهن الهمجى" ينتقل ليفى شتراوس نفسه إلى نوع من المنطق النقيض يدمج

(1) Lévi-Strauss. 1968.
(2) Derrida. 1978. p. 284.

كليهما. فمن ناحية، يواصل الباحث الأنثروبولوجي الاستعانة بتضاد الطبيعة/ الثقافة الذي ينسف صدقه عمله، بينما يقدم من ناحية أخرى حديثًا عن نهجه: فهو يعارض العالِم أو المهندس أو الفنى الذى يصوغ فكرة أو يضع خطة أو نموذجًا أو رسمًا فنيًا مجردًا ثم ينشئ المفعول، وفقًا له وتكون بناه متسقة وتتفق مع نهجه باعتباره "شطارة" (**bricolage**). و"الصنائعى المتعدد الحرَف" (**bricoleur**) هو البارع فى كل شيء:

> «"المتعدد الحرف" بارع فى أداء عدد كبير من شتى المهام؛ لكنه على خلاف المهندس لا يوقف كلاً منها على توافر المواد الخام والأدوات المعدة لغرض بعينه ... قواعد لعبته أن يتصرف "بما تيسر"، أى بمجموعة أدوات ومواد محدودة وأيضًا غير متجانسة لأن ما تشمله لا صلة له بالمشروع الراهن أو بأى مشروع، بل هو النتيجة المحتملة لتجديد مخزونه أو الحفاظ عليه بالاحتفاظ ببقايا عمليات بناء أو هدم سابقة (les résidus de constructions et de destructions antérieures). ومجموعة أدوات "المتعدد الحرف" ... لا يحددها إلا استخدامها المحتمل أو بعبارة أخرى وبلغة "المتعدد الحرف نفسه" لأن العناصر تُجمع دائمًا أو يُحتفظ بها بناءً على مبدأ أنها دائمًا "قد تنفع"»[1].

«الحفاظ عليه بالاحتفاظ ببقايا عمليات بناء أو هدم سابقة»: فالشطارة ليست تطبيق نظرية أو نهج جاهز؛ بل تستعين بالبقايا، بما توفر من مواد من عمليات

(1) Lévi-Strauss. 1966. pp. 17-18.

هدم بطريقة نقدية تفاعلية. وإستراتيجية ديريدا هى اعتبار هذه "الشطارة" وصفًا للغة النقدية نفسها. فالمهندس الذى هو أصل نفسه المطلق هو خرافة فى جوهره: «إذا اعتبر المرء "الشطارة" ضرورة استعارة مفاهيمه من نص تراث ما أقل أو أكثر تماسكًا أو انهيارًا فلابد من القول إن كل حديث يعد متعدد الحرف». ويواصل ديريدا فيقول إن نية ليفى شتراوس المزدوجة بإنتاج نصوص علمية وشاعرية- أسطورية فى أن تشكل فى الأساس نموذجًا لكيفية عمل لغات الخطاب وتنتج معانى «متناقضة بصورة مطلقة حتى إذا عايشناها وتصالحنا معها فى اقتصاد خفى»[١]. ثم يتقدم خطوة ليبين كيف تعمل مثل هذه المنطقيات المتعددة والمميزة فى الأساطير غير الغربية أو فى نهج ليفى شتراوس فى الجدل، بل فى أرفع تجليات فكر وعقلانية الغرب فى مواريثه الفلسفية. والفلسفة الغربية كما ، أبنا، والتى يعرِّف الغرب نفسه من خلالها جزئيًا تعمل بهذا النوع من المنطق المزدوج، والذى يجمع بين أسطورة وأسطورة كونية، أسطورة العقل من أجل العقل.

الميتافيزيقا – أساطير البيض التى تتجمع من جديد وتعكس ثقافة الغرب: يرى الرجل الأبيض فى أسطورته والأساطير الهندوأوروبية وكلمة الرب، أى أساطير عقله، النمط الكونى لما لايزال يود أن يسميه العقل. وهو ما لا يمر دون سجال[٢].

من ثم يمكننا القول إن التفكيكية نفسها شكل من الاستقلال الثقافى والفكرى يكشف النية المزدوجة لفصل النهج العقلانى عن حقيقته.

---

(1) Derrida. 1978. pp. 285. 293.

(2) Derrida. 1982. p. 213.

د) الهوية كفارق

ليس من قبيل المصادفة أن عديدًا من المفاهيم التى أوجدها ديريدا سرعان ما امتدت لتشمل التجربة الاجتماعية والسياسية للأقليات. فهذا هو المصدر الذى جاءت منه. وكانت الإشكالية مختلفة لا شك عن إشكالية جدليات حركات التحرر الوطنى، موقف المستعمِر والمستعمَر، لأن موقف الأخير ما كان ليتشكل بالجمع بين كل من نشأوا مختلفين فى هوية واحدة تقوم على معارضتهم الذات، أى المستعمِر.

وفى فترة ما بعد الاستعمار كانت معارضة التماثل والاختلاف أساسية بالنسبة لمن هم خارج الغرب وبالنسبة للأقليات فى داخله. ومنذ ديريدا أصبحت الهوية تشير لا للتماثل، بل للاختلاف. ويعرف معجم أوكسفورد كلمة **identity** (هوية) بأنها العلاقة التى تعبر عنها علامة التساوى (=) فى الرياضيات والمنطق، وبأنها التماثل المطلق، الفردية، حالة كون المرء شخصًا بعينه فى كل المواقف والظروف وعلى مر الزمن (قد نتساءل عمن يكون هذا الشخص؟). ولكن لو كانت الهوية هى التماثل فهى أيضًا الاختلاف – فهى لا تعرَّف إلا باختلافها عن غيرها. والهوية كمفهوم تتسم بخاصية غير مألوفة هى استدعاء نقيضها الاختلاف بشكل فورى وبالضرورة. والهوية تتأكد فى المقام الأول بتمييز الشخص أو الشىء عن شخص أو شىء غيره. وكبنية المجاز التى يقول أرسطو أنك لا يسعك أن تحدد ماهية شىء إلا بتحديد نقيضه، وبالتالى فلكى تحدد من أنت عليك أن تقول من لست هو. فى الوقت نفسه تعلن سياسة الهوية أيضًا نمطًا من التماثل بين شخصين أو أكثر. فسياسة الهوية لا تعمل إلا بتأكيد هذه الأشياء فى وقت واحد: الفرد يؤكد ذاته

كجزء من جماعة، لكن الجماعة تعرِّف نفسها باختلافها عن الجماعة السائدة. من ثم فأنت تؤكد اختلافك (عن الجماعة السائدة) بإعلان توحد مع جماعة غيرها تختلف في تعريفها نفسها.

هذا الفصل غالبًا ما ورد تصور له من وجهة نظر الجماعة السائدة، لا سيما من خلال هيجل وسارتر وليفيناس ولاكان باعتباره فصلاً للذات عن الآخر. فتؤخذ الذات على أنها تمثل الجماعة السائدة التي تعد هويتها معيارية وزائفة. إلا أن هذه الهوية المريحة لا تدعم إلا بإيجاد آخر تعرَّف ضده. وفيما يتصل بالنزعات القومية والانتماءات العرقية فيأخذ ذلك شكل جماعة مجاورة (إنجليزي في مقابل فرنسي)، بينما يدعمها في الوقت نفسه تمييز داخلي (إنجليزي في مقابل سلتي أو يهودي، تبادل الأخيران أماكنهما في القرن التاسع عشر). والمبدأ نفسه يسري على الهويات الجنسانية – الرجل في مقابل المرأة، السوي في مقابل الشاذ، الخ. وتتجه إحدى الحجج الرئيسة لسياسة الهوية ضد بنية السلطة في هذا التراتب، وضد حقيقة أن هوية الآخر لا تعرَّف إلا في علاقتها بهوية الذات. فهي ليست سوى صورة سالبة لهوية الجماعة السائدة؛ وهكذا ففي حالة المرأة مثلاً ففي حين يعرف الرجل نفسه بأنه نشيط ومثقف ويشارك في مجال الثقافة توصف المرأة بأنها سلبية ومادية وتنتمي لنطاق الطبيعة. فـ "الآخر" فئة متكاملة تنطبق على أية أقلية متمايزة تمامًا بدون أية ميزة خاصة بمجرد أنهم "آخرون".

والانتماء العرقي يعرَّف من منظور مشابه تمامًا ومؤنث غالبًا في علاقته بالجماعة السائدة المذكرة ضمنًا. فهو عرقي لأنه آخر. وهي آخر لأنها عرقية. هذا الضرب من تمييز الانتماء العرقي بوصفه اختلافًا يتوافق مع النموذج الأساسي الذي قال به إدوارد سعيد في كتابه "الاستشراق"[1]. فهوية الآخر الشرقي الوحيدة تأتي من علاقته بالغرب، وليس غريبًا أن يثبت أنها ليست سوى مرآة يرى فيها

(1) Said, 1978.

الغرب الأجزاء المرفوضة والمنكرة من نفسه. وواقع ما فيها فعليا لا يـؤثر البتـة على هوية الأخر كآخر. وللسبب نفسه كما يقول سعيد فالشرق لا وجود لـه فـي ذاته. ليس ثم شرق "حقيقى" لأن الشرق بناء غربى فى المقام الأول. الشرق جـزء لا من المكان الجغرافى، بل من هوية الغرب. فالشرق كمرآة دوريـان جـراى – صورته مكونة من كل ما هو مرفوض من الغرب. وبالطريقـة نفـسها فالهويـة الذكورية الأبوية تحتاج لهوية أنثوية منقادة كجزء من نفسها حتى تكون نفسها. ولا وجود لإحداهما بمعزل عن الآخر. من ثم فلكى تعرّف أية أغلبية نفـسها لابـد أن «تفصل نفسها فد الوقت نفسه عما ليس منها» وتظل مع ذلك «تنتابها الهواجس مما تسعى لإبعاده»[1]. ولنأخذ مثالاً تاريخيًا بعينه: فلنفكر مثلاً فى الطريقة التى اتبعـت بها ألمانيا النازية فكرة نقاء العرق الآرى لدرجة أنها اضطهدت أقلياتها، بل حاولت محوهم. ومع ذلك يستحيل اليوم فصل الهوية النازية عن علاقتها بـاليهود؛ فهمـا مرتبطتان معًا ارتباطًا لا فكاك له. فلا شىء يعرّف النازى أكثر من مكانة اليهـود فى العقيدة السياسية النازية[2]. وعلى نقيض مبادئ النازى البسيطة نوعًا لو تعرَّف آخر بهذه الطريقة فهذا معناه أنه ليس آخر فعلاً، لأن الآخر صار جزءًا من الذات. ولو تحتم على الآخر أن يكون جزءًا من هوية الذات حتى تكـون الـذات نفـسها أصلاً، فإن الذات يمزقها اختلاف يفتحها لاختلاف الآخر ويُحدث فـصلاً داخليًـا. فتصير الهوية غريبة. كما يعنى هذا أن الهوية ليست مكتفية ذاتيًا وغير معرَّفة وفق سماتها الجوهرية، بل لابد – وفقًا لوصف سوسور للطريقة التى تحقق بها الكلمات المعنى بصورة مميزة – أن تعرَّف بشكل مختلف باعتبارها هوية سلبية لا ماهوية. وأهمية ذلك كما عند سوسور أنه يعنى أن المعنى غير ثابت: فلو كانـت هويتـك مميزة بهذه الطريقة فهى عرضة للتغيير. فقد تظل دائمًا فى حالة إعادة صياغة فى علاقتهـا بكـل مـا تعـرَّف سـلبيًا بـه. فتتحـول الهويـة إلـى عمليـة:

(1) Weber, 1982, p. 33.
(2) Hutton, 1999.

«لا، فالهوية لا تُعطى ولا تؤخذ ولا تكتسب؛ فلا تبقى إلا عمليـة التمـاهى الـلا متناهية والوهمية»[1].

لكن الأمر ليس سهلاً كما في نموذج سوسور، فوصفه للاختلاف لا ينطوى على علاقة سلطة هيكلية. فالاختلاف عند ديريدا ينطوى دائمًا على عنف التـدرج الهرمى، أو لا مساواة مفروضة[2]. لذا فتحليل هيجل للسيد والعبد أكثر فائدة عنده. وفى كتاب "الظواهرية" يرى هيجل أن السيد يعتمد علـى إقـرار العبـد بوضـعه السيادى، وهى حالة تبدأ بنية السلطة فيها فى الانعكاس: فهو ليس سيدًا إلا بـسبب العبد، وهو لا شىء بدون هذا الإقرار: «وضعية السيد تكمن فى العبـد»[3]. ومـن حيث واقع السلطة فقد يمثل ذلك قدرًا ضئيلاً من المواساة بالنسبة للعبـد تتجـاوز إعطاءه شعورًا بالهشاشة الميتافيزيقية لسلطة السيد. أما من حيث الهوية فهو يوجد فارقًا كبيرًا. فما يبينه هيجل هو أن السيادة مفهوم جدلى يتكون جزئيًا من عكـسه. فالسيادة لابد أن تشمل العبودية فى داخلها حتى تتحقق. وبنية الـسلطة هـذه كمـا يوضح فانون مرة أخرى من خلال كوييف قابلة للانعكاس دائمًا[4].

مفردات بنية السيد-العبد الهيجلية تتكرر دائمًا حتى الآن كمفـردات الـذات والآخر. «فالذات كلّ عنيف» كما يصوغها ليفيناس بإيجاز[5]. وفى "قتـل الآخـر" تتناول سيكو هذه الفكرة نفسها من واقع تجربتها:

> «أنا آتية من عصيان، من رفض عنيف ومباشر لمـا يحـدث
> على خشبة المسرح التى أجدنى على حافتها ... تعلمت أن أقرأ،

---

(1) Derrida, 1998, p. 28.
(2) Derrida, 1981, p. 41.
(3) Derrida, 1978, p. 255.
(4) Fanon, 1967, p. 66.
(5) Derrida, 1978, p. 119.

أن أكتب، أن أصرخ، وأن أتقيأ فى الجزائر. واليـــوم أعـــرف بالتجربة ألا قبل لأحد أن يتخيل حال فتاة فرنسية جزائريـــة؛ فلابد لك أن تكون هى، أن تمر بتجربتـــها. فتكـــون رأيـــتَ "الفرنسيين" فى "ذروة" العمى الإمبريالى، كيف يسلكون فى بلد يسكنه بشر كأنه مكان تقطنه أشياء، أو عبيد بالفطرة. تعلمتُ كل شىء من هذا المشهد الأول؛ رأيتُ كيـــف أقـــام العـــالَم (الفرنسى) المتفوق المتحكم المتحضر سلطته على قمع الأهـــالى الذين أصبحوا فجأة "غير مرئيين"، كـــأنهم شـــغيلة، عمالـــة مهاجرة، أقليات "لونها" خطأ. والمرأة. غير مرئيـــة كإنـــسان. ولكنها تعتبر أداة بالطبع – قذرة، غبية، كسولة، ذليلـــة، إلخ. والفضل يرجع للسحر الجدلى المميت. رأيتُ أن الدول الكبرى النبيلة "المتقدمة" تقيم كيانها على إقصاء ما هو"غريب"، إقصاؤه دون نبذه؛ أى استعباده. إيماءة عادية من التاريخ: لابـــد مـــن وجود سلالتين – سادة وعبيد»[1].

أوضح المبعد الروسى ألكساندر كوييف أن ثنائية السادة و العبيد عند هيجـــل يمكن تسييسها لتصير فلسفة ثورية عنيفة، إلا أن قلب ثنائية الذات و الآخر لم تستغل لما لها من نتائج فلسفية وأخلاقية وسياسية كاملة إلا مؤخرًا. وفى تأملـــه الطويـــل للعلاقة بين العنف والغيبيات يبدأ ديريدا بإشكالية ليفيناس الأساسية، وهـــى كيـــف يمكن لعلاقة الذات بالآخر أن تنطوى على علاقة أخلاقية غير عنيفـــة. ومـــشكلة مقاربة ليفيناس فى رأيه أنها تبقى على فكرة فصل واضح بينهما. ومن الـــدعاوى

(1) Cixous and Clément. 1986. p. 10.

الرئيسة التى ساعدت ديريدا على تطوير هذه الفكرة فى أعماله تحديه مبدأ أساسيًا من مبادئ الفلسفة الأنجلوأمريكية، ألا وهو مبدأ الهوية الذى يرى أن س لا يمكن أن تكون س وألا تكون س فى آن معًا. وما التفكيكية إلا أن يكون المرء ذاته ومختلفًا فى آن معًا، بل أن يختلف المرء عن نفسه، فيمكن للناس والنصوص أن تحوى كيانات متنافرة تتعايش دون أن يلغى كل منها الآخر. وهو ما يفتح الباب لاحتمال وجود هويات متعددة بل متقلبة أيضًا. والطريقة المثلى لتصور فكرة اختلاف المرء عن نفسه هى تمييز مفهوم الاختلاف بين الأشياء - التعريف التقليدى للهوية - عن مفهوم اختلاف فى الداخل - نموذجا سوسور وديريدا. وفى عالم الواقع تكون الأشياء كيانات مستقلة ومتميزة، فالطوبة ليست ثمرة بطاطس، لكن المسألة ليست بهذا التميز فى اللغة، وبالتالى فى الثقافة - فالطوبة لغويًا قد تكون صديقًا أيضًا. واختلافها داخلى. وتفرد اللغة يكمن فى «اختلافها بالنسبة لنفسها: فى اختلافها مع نفسها (avec soi) لا اختلافها عن نفسها (d'avec soi)»[١].

والذات والآخر تعمل وفق منطق مشابه. ومع أنه يُظن أنهما متضادان فى تعارض ثنائى، الذات فى مقابل الآخر، فإن الذات لا يمكن أن تكون الذات بنفسها، بل لابد من أن تعرَّف فى مقابل الآخر حتى تكون الذات، حتى يكون لها أى معنى باعتبارها الذات. فالآخر وحده هو ما يجعل الذات هى الذات. لكن هذا يعنى أن الذات لا تكون هى الذات إلا حين تكون هى الآخر بالنسبة للآخر أيضًا، «فى حين أن الآخر لا يكون الآخر - بالنسبة للذات - إلا حين يكون هو الذات (الأنا)، والذات لا تكون هى الذات (الأنا) إلا حين تكون هى آخر الآخر: تبدل الأنا»[٢]. إذن فالفارق بينهما فى داخلهما؛ فالذات والآخر لكى يكونا الذات والآخر لابد أن

(1) Derrida, 1998, p. 68.
(2) Derrida, 1978, p. 128.

يختلفا عن أنفسهما. موجز القول إن الاختلاف نفسه فكرة نسبية وليس صفة مطلقة أو أصيلة. ويطلق ديريدا فى اشتقاقه اللفظى الشهير على ذلك **differance** بحرف "**a**" ليوحى بتماثل غير متطابق. فكلمة "ديفرانس" **differance** لا تختلف عن "ديفرنس" **difference** سماعيا، ولكنهما تختلفان فى الكتابة. قد يبدو ذلك شيئًا لا يستحق الذكر علميًا، لكن له نتائج مهمة بالنسبة لكل أشكال الاختلاف بما فيها العرقى وبين الجنسين. لذا سارع أنصار الحركة النسائية بالاستفادة من آراء ديريدا. وتكمن أهميتها فى وصف الوضع السياسى لجماعة أقلية: أقلية تريد أن تحتج بأن الهوية بوصفها القديم مستحيلة، أى إنها الشيء نفسه ولكنها مختلفة.

والطرح التفكيكى للاختلاف فى "الداخل" له نتائج سياسية مهمة لأنه يسمح للأفراد والجماعات على السواء بالاحتجاج بهذا التناقض الضرورى. وكما اكتشفت الحركة النسائية فى تاريخها الطويل منذ وولستونكرافت فهناك مشكلات تواجه أية أقلية فى الادعاء بأنها مماثلة أو فى أنها مختلفة. فإذا ادعت أية جماعة بأنها مماثلة فهى تفقد خصوصيتها، أما إذا احتجت بأنها مختلفة فهى عرضة للرد عليها بأن هذا كان رأى الأغلبية دائما، ما يبرر بالتالى وجود علاقة غير متساوية. ولا يسعها أن تدعى الاختلاف إلا إذا ادعت أولاً أنها مماثلة بحقوق مساوية.

يمكن وصف ذلك بأنه يمثل إعادة صياغة إستراتيجية للسياسة الفئوية للأخلاق الإنسانية القديمة التى كانت تنكر أشكال الهوية الجمعية. والنزعة الإنسانية ترى أننا جميعًا بشر، وبالتالى فالإنسانية واحدة لكننا فى الوقت نفسه مختلفون لأننا جميعًا أفراد. ومع ذلك فلا مكان هنا للجماعة. ومنطق ديريدا يساعد على إيجاد توافق جديد بين الفرد والجماعة وبين الفئات الأصغر والأكبر. لذا أدرك كل من لاكلاو وموف أن المنطق التفكيكى يمكن أن يساعد على إيجاد أنماط جديدة من

الهيمنة المضادة، أو بعبارة أبسط وضع نظرية جديدة تعين علـى التـضامن بـين الفئات الاجتماعية المختلفة[1].

هـ) عمود الملح

«كم أحب الكلمات لأنى ليس لى لغة خاصة بى، بل مجـرد تقيحات كاذبة، بؤر زائفة»

(بننجتون وديريدا، ١٩٩٣، ص٩٢-٩٣)

مهما كان عملك "بعد استعمارى" ويشكل أساس نظرية بعد استعمارية فـإن تجربتك مع النزعة الاستعمارية ليست تجربة عادية. بدايـة، لـم تكـن الجزائـر مستعمرة عادية، وإن كانت بالنسبة لفرنسا المستعمرة النموذجية كما كانـت الهنـد بالنسبة لبريطانيا. فتاريخ الجزائر غير عادى؛ إذ تعرضت للغزو فى سـنة ١٨٣٠ كإستراتيجية متأنية لإمبريالية حضرية لم تخمد لمدة مئة وثلاثـين سـنة؛ فكانـت مستعمرة استيطانية تكتظ بالسكان المحليين. فكان لها التاريخ الأعنف منـذ اليـوم الأول إلى يومنا هذا، وفى النهاية كانت مصدر إلهام لفانون وكتابه "بؤساء الأرض" (١٩٦١). كما لا يسعك أن تكرر وصاياه السامية بالثورة ولا أن تبـسّط الموقـف والشعوب باسم العمل الثورى. ومع مامى أنت فى فئة قائمـة بـذاتها آتيـة مـن «"جماعة" مفككة». وهويتك غير ثابتة على جانب أو الآخر، بـل بلغـت مرحلـة "اضطراب الهوية"، وهى نتيجة لاندماج أسرع من اللازم ليهود الجزائر المحليـين

(1) Laclau and Mouffe, 1985.

على مدى جيلين عقب مرسوم كريميو لسنة ١٨٧٠ الذى منح الجنسية الفرنسية ليهود الجزائر، وهو تصنيف جديد ألغى فجأة فى سنة ١٩٤٠[١]. وأدى تثاقف اليهود ورفعهم لطبقة البرجوازية بعد ١٨٧٠ إلى عزلهم عن ثقافتهم وفصلهم حتى عن ذاكرتهم الثقافية وعن ثقافتهم العربية أو البربرية، بينما ظلوا غرباء عن الثقافة واللغة الفرنسية التى اكتسبوا: «هكذا يكون الافتقار الكلى للثقافة التى لم أنشأ فيها تمامًا[٢]. عمود الملح: لكى تفلح فى ثقافة استعمارية لابد أن تنبذ هويات اليهود أو العرب أو الأفارقة. وكان يهود الجزائر حسب قول مامى "مرشحين متردين يرفضون الاندماج"، بينما كانوا مرفوضين على أية حال، وهو نمط اللا حسم:

> «طموحهم الدائم والمبرر أن يهربوا من وضعهم المستعمَر ... ولتحقيق هذا الهدف يسعون للتشبه بالمستعمِر على أمل أن يكف عن اعتبارهم مختلفين عنه. من هنا كانت جهودهم لنسيان الماضى وتغيير عاداهم الجمعية وحماسهم فى تبنى اللغة والثقافة والعادات الغربية. ولكن إذا كان المستعمِر لم يردع هؤلاء المرشحين عن مواصلة تشبههم به فإنه لم يسمح لهم بتحقيق مأربهم أيضًا. فعاشوا فى غموض دائم وأليم»[٣].

يعيش اليهود الازدواجية الحادة للدول الهجين، عالم منسى يتوحدون فيه مع مستعمِر لا يسعهم أن يذوبوا فيه تمامًا لكنهم يحاولون أن يعيشوا حياته فى تشبه ذليل، فى حين أنهم يدانون لو عاشوا حياة المستعمَر. أو حسب تعبيرك «عانى

(1) Derrida. 1998. p. 55. 14.
(2) Derrida. 1998. p. 53.
(3) Memmi. 1967. p. 15.

بعض الناس وأنا منهم قسوة الاستعمار من جانبين[١]. والفرصة الاستعمارية بالطبع، فأنت كمامى وفانون وككثير ممن قادوا حركات الاستقلال سافرت إلى عاصمة المستعمِر لتلقى التعليم.

كان مامى أول من احتج على التصنيف الصارم إلى مستعمِر ومستعمَر الذى قال به سارتر وفانون، وطالب بتفهم للعلاقات الذهنية المتبادلة بين المستعمِر والمستعمَر ورسم «لوحتين لبطلى الدراما الاستعمارية والعلاقة التى تربط بينهما»، بينما فكك الجدلية بتوكيده على الحضور الطيفى لكل هذه الشخوص على عتبة الشعور ممن تعثروا بين الفئتين[٢]. هذا الاستغلال للعلاقة التى تربط المستعمِر بالمستعمَر انتهى بضرورة التفكيك. وبدأ المخطط بفرض اللغة الفرنسية من جانب النظام الاستعمارى بحيث أضحت العربية لغة غريبة فى دارها، وهى المرحلة الأولى مما سماه كالفيه "السعار اللغوى" أى سعى المستعمِر لالتهام اللغات المحلية بالحط من شأنها[٣]. وكما أعلنتَ لتوك فأنت تتحدث الفرنسية دون أن تكون لغتك الأصلية التى ظلت مجهولة بالنسبة لك، فالفرنسية تتملكك بدلاً من أن تتملكها أنت، فبقيتَ على ضفاف فرنسية هى لغتك ولغة الآخر فى آن: «أوتدرى، لن تكون هذه اللغة لغتى. وأصدقك القول لم تكن يومًا لغتى»[٤]. لم تكن لديك الرفاهية النسبية لاختيار الكتابة بلغتك الأصلية أو الانقياد لضرورة لغة السوق الدولية. وبحرمانك من لغتك وقصرك على السكن فى لغات أجنبية – «الفرنسية، الإنجليزية، الألمانية، اليونانية، اللاتينية، الفلسفية، ما وراء الفلسفية، المسيحية، إلخ» – ألقى بك فى

(1) Derrida, 1998, p. 14, 39.
(2) Memmi, 1967; Derrida, 1998, p. 62.
(3) Calvet, 1974; Fabian, 1986.
(4) Derrida, 1998, p. 2.

«ترجمة مطلقة، ترجمة بدون لغة مرجعية، بدون لغة أصلية، وبدون لغة مصدر»[١].

كلامك كان مشفرًا بلغة غريبة ليست لغتك، جعلتك غريبًا عن نفسك: «هي موجودة في وسط مغاير، دائمًا لصالح الآخر، من الآخر، ويُبقى عليها الآخر. فهي آتية من الآخر، وتظل مع الآخر، وتعود للآخر». وكتاباتك تمثل استكشافًا لتجربة الفرنسية كلغة خطاب استعمارية هي أيضًا لغة خطابك: لا شك أن هذا كان السبب في أن جويس، وهو يكتب أيضًا بلغة ليست لغته الأصلية يمثل شخصية مهمة بالنسبة لك ولسيكو: «نعم، ليس لي سوى لغة واحدة، لكنها ليست لغتي». بالتالي فأنت تكتب لا لكي تنتج قواعد لغة الخطاب الاستعمارية كما كان فوكو يطالب، بل من تجربة السكن فيها. من الغريب إذن أنك تمنيت أن تحرر أحادية اللغة من نثرها الصافي، وأن تحدد موضع بعض من لا تجانس الاختلاف الذي يظل ملكًا لك وغريبًا عليك في آن، و«أن تجعل شيئًا يحدث لتلك اللغة». فلغة السيد، المستعمر، لغتك أيضًا، لك أن تطرده منها، أن تجرده منها دون وجه حق. «أيها الأفاق!» ضيف غامض ثقيل يأوي إلى اللغة المضيفة، لغة السادة، «قادم جديد لا أصل له يجعل اللغة تأتي إليه، ويجبر اللغة على أن تتحدث نفسها بطريقة أخرى، بلغته. أن تتحدث بنفسها. ولكن إليه وبشروطه ...[٢] ولكن إليك وبشروطك.

و) المرانو: «يهودي أسود صغير عربي جدا لم يكن يفهم شيئا منها»

«ما الفرانكو-مغاربي؟ ... صمت تلك الشرطة لا يهدئ ولا يخفف شيئًا، ولا حالة عذاب واحدة، ولا لحظة تعذيب واحدة. لن تُسكت تلك الذكرى. بل قد

(1) Derrida, 1987a, p. 562n; 1998, p. 61.
(2) Derrida, 1998, pp. 40, 51.

تزيد العذاب والأذى وتنكأ الجراح. الشرطة لا تكفى لحجب الاحتجاجات أو صرخات الغضب أو المعاناة أو صخب السلاح وأزيز الطائرات والقنابل»[1].

ها أنتذا تقولها صريحة وتنحاز بالتفكيكية لـ «أصلك الفرانكو-مغاربى اليهودى»:

> «لا شك أن كل ما همنى لمدة طويلة - بسبب الكتابة والأثر وتفكيك مركزية القضيب والميتافيزيقا الغربية ... كل هذا ما كان ليكتمل من المصدر الغريب إلى "لا مكان" مكانه ولغته غير معروفين ومحظورين حتى بالنسبة لى كأنى أحاول أن أترجم إلى اللغة الوحيدة والثقافة الغربية الفرنسية التى أعرفها، الثقافة التى ألقى بى فيها حين ولدتُ، وهى إمكانية غير قابلة للنفاذ بالنسبة لى ...»[2].

وبوضوح أيضًا، حيث كررتها مرارًا على حد علمى على الأقل فى الـ "توفل أوبزرفاتور" فى سنة ١٩٨٣ وفى "البطاقة البريدية" (La Carte Postale) فى سنة ١٩٨٠ وفى "النفس: اختراع الآخر" (Psyché: Inventions de l'autre) فى سنة ١٩٨٧ وفى "الرأس الأخرى" (L'autre cap)، فى سنة ١٩٩١ وفى "أحادية لغة الآخر" (Le Monolingualisme de l'autre) بينما تتلبس تجربتها اعترافك فى "جاك ديريدا" (١٩٩١) وعديد من النصوص الأخرى؛ تلك اللحظة من "المهانة" الحرفية فى سنة ١٩٤٠ حين ألغت الدولة الفرنسية التابعة لفيشى مرسوم كريميو لسنة ١٨٧٠ ونزعت عنك جنسيتك الفرنسية، ما ولد فى داخلك «من ناحية ...

(1) Derrida, 1998, p. 11.
(2) Derrida, 1998, pp. 70-1.

موضوع مهانة لازمة أو مصيرية، ومن ناحية أخرى حنينًا لما كان قبل هذه المهانة، دافع وجدانى نحو جزر المقاومة الصغيرة ...»[1] الأثر الفورى لهذه المهانة عليك أن أُبلغتَ فى اليوم الأول من السنة الدراسية الجديدة أن تغادر المدرسة الثانوية، وأن تعود إلى البيت لأن نسبة اليهود المسموح بها فى المدرسة (قانون "نوميروس كلوسس") خفضها الناظر من أربعة عشر إلى سبعة بالمئة. تلك اللحظة لاتزال ماثلة كمشهد غاضب عابر فى كتاباتك، لحظة عدم الانتماء: «لحظة لا تترك شيئًا سليمًا، شعور لن تكف بعدها عن الإحساس به»[2]. ورفضتَ أن تذهب للمدرسة التى أنشأها بعض المدرسين اليهود ممن طردوا أيضًا من النظام المدرسى، ثم بقيتَ فى حالة هروب من المدرسة لمدة سنة. وأحسستَ بأنك مشرد مرتين:

> «ج. د. كان التأثير المتناقض ربما لهذه الضربة رغبتك فى الاندماج فى المجتمع غير اليهودى، رغبة عارمة ولكنها مؤلمة ومفعمة بالشك، رغبة يصاحبها حذر متوتر، موقف دقيق أدركتُ فيه أمارات العنصرية فى أكثر صورها كتمانًا أو أكثر صور إنكارها صخبًا. أحسستُ بضيق يبعدنى عن الجاليات اليهودية المختلفة، حين يراودنى الشعور بأنهم مغلقون على أنفسهم ... وكلها مشاعر يتولد منها إحساس بعدم انتماء نقلته لا شك.
>
> مجرى المقابلة: فى الفلسفة؟
>
> ج. د. فى كل مكان».[3]

(1) Derrida. 1976. p. 134.
(2) Derrida. 1985. p. 113.
(3) Derrida. 1985. p. 114.

هذا "التعثر فى الانتماء" حسب تعبير جيوفرى بننجتون بدأ بتلك اللحظة وأثر على كتاباتك كلها[١]. ورددتَ هذه المهانة الغاضبة وشهرتها ضد مؤسسات الثقافة، فاستدرجتها وأوقعتها فى شرك لغة التفكيكية الهشة للمهانين والمهمشين والمعـدمين والمجبرين على التخلى عن دينهم واليهود بالتقية. تسمى نفسك "مرانـو" أى أحـد يهود شبه جزيرة إيبريا ممن أرغموا على تغيير ديانتهم وأكل لحم الخنزير، لكنـك واصلتَ ممارسة شعائر عقيدتك خفيةً – ولكنك مع ذلك لستَ مرانو أصـيلا: «إذا كنتُ مرانو الثقافة الكاثوليكية الفرنسية ... فأنا أحد المرانو الذين لم يعودوا يقولون إنهم يهود ولا فى أعماق قلوبهم، لا لكى يكونوا مرانو حقيقيين على كـلا جـانبى الجبهة المعلنة، بل لأنهم يرتابون فى كل شىء»[٢].

وساعدت المهانة الرسمية وإهانة جنسيتك على ترسيخ وضعك كمرانو ثقافيا وسياسيا. كنتَ بالفعل ذلك المرانو الذى ولد فى حرمان استعمارى. «نحن المرانو، مرانو فى أى الأحوال، سواء شئنا أم لم نشأ، سواء بعلمنـا أو بغيـر علمنـا»[٣]. حدودك كانت دائما غير واضحة – التاريخ تولى الأمر عنك. نجوتَ دائما من "مـا بعد حياة الترجمة" "بفعل عيش على الخطوط الفاصلة" حسب تعبير بابا[٤]. العنـف المتوطن والمكر التاريخى للنظم السياسية والثقافيـة للـسلطة الاسـتعمارية كانـا واضحين لك. وحين تحدثتَ عن هذه الأمور رُفضت واعتُبرت "أفاقًا". فكيف يجرؤ هذا اليهودى المتخفى الذى يدعى التنصر القادم من الجزائر أن يتحـدى أعـراف الغرب الثابتة أو مواريث نخب الشرق أو الجنوب؟ وأفكارك كانت أفكارًا قيل إنهـا غير فلسفية وغير سياسية، ورُفضت لأنها لم تتفق والمقولات الفلسفية أو الـسياسية

---

(1) Bennington and Derrida, 1993, pp. 326-27
(2) Bennington and Derrida, 1993, pp. 170-1.
(3) Derrida, 1993, p. 81.
(4) Bhabha, 1994, pp. 226-7.

اليسارية المعترف بها، أو – وهو أسوأ – لأنها تتحدى الأساس الذى قامت عليه هذه المقولات. الفكرة نفسها! ما سياسة التفكيكية إذن؟ مجرد نزعة مثالية أخرى! إلا أن أفكارك التى ترى على خلاف كافة المسلمات السائدة أن اللغة والأفكار الأبسط هى وحدها التى يمكن أن تلهم الناس بالتعبير عن النفس والسعى لتحقيق تحول اجتماعى وسياسى انتشرت بين عديد من الأقليات وجماعات المهاجرين، إذ شعروا بأن أفكارك هى التى تتصل بهم وأوضاعهم الثقافية والسياسية (ولا يفترضن أحد أن الأقليات وجماعات المهاجرين قصر على الغرب). أحسوا بأنك تتحدث إليهم من أماكنهم على الهوامش وبأنك أعدتَ تصور العالم من منظورهم وأكدتَ على قوة المهمشين فى قلب مؤسسات الغرب. أنت مكنتَ جماهير سياسية جديدة من التعبير عن هويتها ووضع سياسة خاصة بها. صحيح أنها ليست سياسة تشمل كل شىء لكل إنسان فى أى موقف (فهذا مطلب مستحيل)، لكنها سياسة لم يكن لها حينها وطن ولا لغة ولا مفردات ولا مفاهيم تؤكد بها دعاوى ضعفاء الأرض ومطروديها، منبوذيها ومتنصريها المهاجرين، حرفيها ومجازها، ضد السلطة المتصاعدة لأساطير البيض السائدة.

المصادر والمراجع

Ahmad, Aijaz (1969), *Poems by Ghalib*, trans. Aijaz Ahmad *et al.*, with a Forenote by Aijaz Ahmad (New York: Hudson Review).

—— (1992), *In Theory: Classes, Nations, Literatures* (London: Verso).

—— (1996), 'The Politics of Literary Postcoloniality', in *Contemporary Postcolonial Theory: A Reader*, ed. Padmini Mongia (London: Edward Arnold), pp. 276–93.

Bennington, Geoffrey and Derrida, Jacques (1993), *Jacques Derrida* [1991] (Chicago, IL: University of Chicago Press).

Bhabha, Homi K. (1994), *The Location of Culture* (London: Routledge).

Bourdieu, Pierre (1958), *Sociologie de l'Algérie* (Paris: Presses universitaires de France

—— and Darbel, Alain (1963), *Travail et travailleurs en Algérie* (Paris: Mouton).

—— and Sayad, Abdelmalek (1964), *Le déracinement: la crise de l'agriculture traditionnelle en Algérie* (Paris: Editions de Minuit).

—— and Nice, Richard (1979), *Algeria 1960: Essays* (Cambridge: Cambridge University Press).

Calvet, Pierre (1974), *Linguistique et colonialisme: petit traité de glottophagie* (Paris, Payot).

Chatterjee, Partha (1986), *Nationalist Thought and the Colonial World: A Derivative Discourse* (London: Zed Press).

Cixous, Hélène (1998), 'My Algeriance, in Other Words: to Depart Not to Arrive from Algeria', in *Stigmata: Escaping Texts* (London: Routledge), pp. 153–72.

—— and Clément, Catherine (1986), *The Newly Born Woman*, trans. Betsy Wing (Manchester: Manchester University Press).

Derrida, Jacques (1976), *Of Grammatology* [1967], trans. Gayatri Chakravorty Spivak (Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press).

—— (1978), *Writing and Difference* [1967] (London: Routledge).

—— (1979), Seminar with the *Oxford Literary Review*, unpublished transcript.

—— (1980), 'An Interview with Jacques Derrida', with J. Kearns and K. Newton, *The Literary Review*, no. 14, 18 April–1 May 1.

—— (1981), *Positions* [1972], trans. Alan Bass (Chicago, IL: University of Chicago Press).

—— (1982), *Margins of Philosophy* [1972], trans. Alan Bass (Chicago, IL: University of Chicago Press).

—— (1985), 'An Interview with Derrida' ['Derrida l'insoumis', 1983], in *Derrida and Difference*, ed. David Wood and R. Bernasconi (Warwick: Parousia Press), pp. 107–27.

—— (1987a), *Psyché Inventions de l'autre* (Paris: Galilée).

—— (1987b), *The Post Card* [1980], trans. Alan Bass (Chicago, IL: University of Chicago Press).

—— (1992), *The Other Heading: Reflections on Today's Europe* [1991] (Bloomington, IN: Indiana University Press).

—— (1993), *Aporias*, trans. Thomas Dutoit (Stanford, CA: Stanford University Press).
——(1998), *Monolingualism of the Other, or the Prosthesis of Origin* [1996], trans. Patrick Mensah (Stanford, CA: Stanford University Press).
de Saussure, Léopold (1899), *Psychologie de la colonisation française dans ses rapports avec les sociétés indigènes* (Paris: Félix Alcan).
de Tocqueville, Alexis (1988), *De la colonie en Algérie*, présentation de Tzvetan Todorov (Bruxelles: Éditions Complexe).
Fabian, Johannes (1986), *Language and Colonial Power: The Appropriation of Swahili in the Former Belgian Congo, 1880–1938* (Berkeley, CA: University of California Press).
Fanon, Franz (1967), *The Wretched of the Earth* [1961], trans. Constance Farrington (Harmondsworth: Penguin).
Hutton, Christopher M. (1999), *Linguistics and the Third Reich: Mother-Tongue Fascism, Race and the Science of Language* (London: Routledge).
Laclau, Ernesto and Mouffe, Chantal (1985), *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Democratic Politics*, trans. Winston Moore and Paul Cammack (London: Verso).
Laloum, Jean and Allouche, Jean Luce (1992), *Les juifs d'Algérie: Images et textes* (Paris: Éditions du Scribe).
Lamouchi, Noureddine (1996), *Jean-Paul Sartre et le tiers monde. Rhétorique d'un discours anticolonialiste* (Paris: L'Harmattan).
Lévi-Strauss, Claude (1966), *The Savage Mind* [1962], trans. anon. (London: Weidenfeld and Nicolson).
—— (1968), *Structural Anthropology*, vol. I, trans. Claire Jacobson and Brooke Grundfest Schoepf (London: Allen Lane).
Lyotard, Jean-François (1993), *Political Writings*, trans. Bill Readings and Kevin Paul Geiman (London: UCL Press).
Memmi, Albert (1967), *The Coloniser and the Colonised* [1957], with an Introduction by Jean-Paul Sartre (Boston, MA: Beacon Press).
Meynier, Gilbert (1981), *L'Algérie révélée: La guerre de 1914–1918 et le premier quart du XX^e^ siècle* (Genève: Droz).
Prochaska, David (1990), *Making Algeria French: Colonialism in Bône, 1870–1920* (Cambridge: Cambridge University Press).
Rama, Angel (1996), *The Lettered City*, trans. and ed. John Charles Chasteen (Durham, NC: Duke University Press).
Said, Edward (1978), *Orientalism: Western Representations of the Orient* (London: Routledge).
Salih, Tayeb (1969), *Season of Migration to the North*, trans. Denys Johnson-Davies (Oxford: Heinemann).
Sartre, Jean-Paul (1976), *Critique of Dialectial Reason: Theory of Practical Ensembles* [1960], vol. 1, trans. Alan Sheridan- Smith (London: Verso).
—— (1978), *The Problem of Method* [1960], trans. Hazel E. Barnes (London: Methuen).
—— (1991), *Critique of Dialectial Reason: The Intelligibility of History* [1985], vol. 2, ed. Arlette Elkaïm Sartre, trans. Quintin Hoare (London: Verso).
Spivak, Gayatri Chakravorty (1993), *Outside in the Teaching Machine* (London: Routledge).

Tiffin, Helen and Slemon, Stephen (1989), *After Europe: Critical Theory and Post-colonial Writing* (Sydney: Dangaroo Press).
Weber, Samuel (1982), *The Legend of Freud* (Minneapolis, MN: Minnesota University Press).
Wood, Nancy (1998), 'Remembering the Jews of Algeria', in *Translating 'Algeria'*, *Parallax* 7, pp. 169–84.
Young, Robert (1990), *White Mythologies: Writing History and the West* (London: Routledge).

١٢

التفكيكية والتحليل النفسى

مود إلمان

فى حديثه لجماعة من المحللين النفسيين فى سنة ١٩٨١ وصف جاك ديريدا نفسه بأنه "جسم غريب" فى مؤسسة التحليل النفسى[١]. والجسم الغريب يخترق جسد عائله ولكن لا يمكن رفضه ولا استيعابه؛ وآثاره قد تكون حميدة كالبكتريا التى تساعد على الهضم، أو مميتة كالجرثومة التى تقضى على الوظائف الحيوية. وكالجسم الغريب فى جسد التحليل النفسى تؤدى التفكيكية الدور الذى ينسبه ديريدا فى "صيدلية أفلاطون" إلى الـ "فارماكون" – السم والترياق فى آن – الذى يبرئ ما يصيب، ويبث حياة جديدة فيما يغتصب. فالتفكيكية باعترافها هى تتطفل على أعمال فرويد وغيره من المفكرين، ومع ذلك يبدو أنها تجدد حياة ما تفترس من أعمال.

فى كتاباته الأقدم يقل ديريدا من الاعتراف باعتماده على فرويد، بينما يؤكد على اعتماد فرويد على الميتافيزيقا. فيقول إن كل المفاهيم الفرويدية «دون استثناء

(1) Derrida, 1991, pp. 202-3.

من المفارقات التى لا تفوت ديريدا أن مصطلح "جسم غريب" من مصطلحات التحليل النفسى مستعار من أوصاف فرويد الأولى للمرض النفسى فى كتابه "دراسات عن الاضطراب العصبى" (١٨٩٣-١٨٩٥، ص٦): «نفترض من جانبنا أن المرض النفسى – أو بالأحرى ذاكرة المرض – تعمل كجسم غريب لابد بعد دخوله لفترة طويلة أن يستمر اعتباره أداة لاتزال تعمل».

تعود إلى تاريخ الميتافيزيقا، أى إلى نسق كبت الصلة الحتمية بين اللفظ ومعناه»[١].
والصلة الحتمية بين اللفظ ومعناه (إذا أردنا أن نلخص ما أصبح الآن جدلاً شائعًا) هو كبت الكتابة لصالح الكلام، كبت يعتبره ديريدا الحيلة التى قامت عليها الميتافيزيقا. ويرى أن الكتابة دائمًا ما تعتبر ذات خطر لأنها تدل على الغياب بالصورة نفسها التى ينم بها الكلام عن الحضور. ففى الكلام لابد للمتكلم أن يكون حاضرًا بالنسبة لمحدثه؛ وفى الكتابة قد يكون الكاتب غائبًا عن القارئ؛ والكلام مرتبط بنفَس الحياة، أما الكتابة فبجدب الموت، بجثث الكلمات. والكتابة قوامها آثار مادية اجتثت من مصدرها وتواصل تأثيراتها بصرف النظر عن نوايا كاتبها. من ثم فالكاتب (بإعادة صوغنا كلام جيمس جويس) بالضرورة "شبح بالغياب" أو "شبح بالموت" من لحظة انطلاق الكلمة المكتوبة فى رحلتها المستقلة[٢]. هذه الإدانة للكتابة قديمة قدم الفلسفة الغربية؛ فيدين أفلاطون الكتابة باعتبارها نسخة منحطة من الكلام، وقد تتسبب فى سوء الفهم لأن الكاتب ليس حاضرًا لتفسير مقاصده[٣].
والعلامات المكتوبة قد يستشهد بها أو يساء استغلالها فى أى موضع ومن قبل أى أحد فى غير ما أراد لها كاتبها.

يفكك ديريدا هذا التضاد القديم بين الكلام والكتابة لا بقلب مفرداته ولا بالتذرع بالأولوية التى تمنح عادة للكلمة المنطوقة، بل ببيان أن التهديد الذى يعزى للكتابة يمكن أن يعزى للكلام بالقدر نفسه. ويكمن هذا التهديد فى قابلية الكتابة للتكرار؛ وتكرار هذه القابلية فى أى مكان يقتضى ارتدادها عن نقطة انطلاقها وخيانتها لكل البدايات، لمفاهيم الأسبقية والأصالة والصلاحية نفسها. إلا أن قابلية

(1) Derrida, 1978, p. 197.
(2) Joyce, 1993, p. 181.
(3) Plato, 1973, pp. 95-99; 140-41.

التكرار الخطرة هذه كما يوضح ديريدا هى أيضا شــرط الكــلام؛ فلابــد للكلمــة المنطوقة أن يكررها الآخرون حتى تكتسب مغزاها الاجتماعى، وإلا ارتدت إلــى نخر غير مفهوم. وفى البدء كان الاستشهاد – أو هكذا يفترض رأى ديريدا. فالكلام كالكتابة يتكون من علامات قابلة للتكرار مقدر لها أن تبرح قائلها وأن تهـيم دون تمييز من صوت لصوت ومن أذن لأذن فى عملية يصفها ديريدا بالانتشار. وهكذا فالكلام – الذى يفترض أن يكون خالصًا وحاضـرًا ومباشـرًا وآنيـا – مـشحون بتأثيرات الكتابة: تأثيرات الغياب (فمؤلفه لم يعـد موجـودًا)؛ والوسـاطة (تـدخّل العلامة التقليدية بين الفكرة والتعبير عنها)؛ والمادية (تحول شـفافية الفكـرة إلــى أصوات أو علامات)؛ والاختلاف (لا تكتسب العلامة أهميته إلا عبر صلتها السلبية بغيرها من العلامات، بحيث يكون معناها تفاديا لغيـره مــن المعــانى لا عطــاء إيجابيا)؛ والموت (تنم العلامة عن فناء مؤلفها سواء فى الماضى أو فى المستقبل).

إذا كانت الميتافيزيقا الغربية قائمة على كبت الكتابة فهذا معناه أن الخطــاب الفلسفى لابد أن يخفى عن نفسه مكتوبيته والعلامات المتبقية من تأملاته المجـردة، مقبرة الطباعة التى تدفن فيها رؤاه. إلا أن هذا الكبت يخفق دائمًا – ومن أعـراض هذا الإخفاق حسب تعبير ديريدا أن مجاز الكتابة الذى يتلـبس الخطــاب الفلـسفى باعتباره ما يذكِّر بكل شيء يحاول أن ينسى.[1] ولكن باتهامــه التحليــل النفـسى بارتكاب هذا الكبت لا يدحض ديريدا فرويد بقدر ما يفوقه فى فرويديته؛ فمصطلحا "كبت" و"عودة المكبوت" مستمدان بالطبع من فرويد نفسه، ولو أن خطر التعــرض للكبت عند ديريدا هو الكتابة لا الرغبة فى المحــارم. ونظــرًا لاســتباحة ديريــدا مصطلحات فرويد وألاعيبه فهى تغرى بوصف التفكيكية بأنهــا تطبيــق التحليــل

(1) Derrida. 1978. p. 196.

النفسى على تاريخ الفلسفة ورفض احتجاجات ديريدا على العكس باعتباره كبتًا من جانبه لتأثير فرويد[1]. وفى مقاله القديم عن التحليل النفسى بعنوان «فرويد ومشهد الكتابة» (١٩٦٦) يصر ديريدا على أن «تفكيكية مركزية الصوت على الرغم من مظهرها ليست تحليلاً نفسيًا للفلسفة»[2]. وهو تصريح يبدو من المنظور التحليلى النفسى كأنه "إنكار" يقر بما ينكر فى ظاهره. لكنه ينتمى لمرحلة سابقة من التفكيكية كان صامويل فيبر يسميها المرحلة "الكلاسيكية" حين كان ديريدا لايزال يحاول أن يظل على براءته من النصوص التى يأول. وهناك نمط أحدث زمنًا ينكر هذا الإيهام بعدم الاكتراث ليصبح بدلاً من ذلك «مثالاً على ما يتحدث أو يكتب عنه»[3]. وفى تلك المرحلة الأخيرة تلقى التفكيكية مصيرها كجسم غريب فى جوهر الفكر الغربى وقع فى شرك المشكلات التى يسلط عليها الضوء.

يقول ستيفن ملفيل: «إن اهتمام التفكيكية بالتحليل النفسى ثابت ومعقد؛ والاستمرار فى إعادة اكتشاف هذا الاهتمام يتفق مع استمرارها فى إعادة اكتشاف نفسها ومشروعها للنقد الذاتى الجذرى»[4]. كما يتفق فيما نرى مع الاهتمام الذى تبديه التفكيكية بالأدب. وفى مقاله «فرويد ومشهد الكتابة» يصر ديريدا على أنه «لم يظهر بعد تحليل نفسى للأدب يحترم أصالة الدالة الأدبية ... ولم يتم حتى الآن سوى تحليل المدلولات الأدبية، أى المعانى المدلولة غير الأدبية»[5]. والتضاد بين الدالة والمدلول والمفترضة فى هذه الصياغة القديمة هو تضاد كان ديريدا سيتحاشاه الآن. إلا أن العبارة تنم عن أن هدفه أن يدفع بالدالة الأدبية إلى المقدمة – بنية اللفظ الكتابية أو الصوتية فى مقابل مضمونه الدلالى – لا سيما فى

(1) Melville, 1986, p. 84.
(2) Derrida, 1978, p. 196.
(3) Weber, 1984, p. 44.
(4) Melville, 1986, p. 84.
(5) Derrida, 1978, p. 197.

النصوص التى تنكر "أدبيتها" ومنها أغلب الكتابات الفلسفية. والسمات الأدبية للأسلوب والنغمة والبلاغة فى هذه النصوص تعتبر على أحسن الفروض تكلفًا، وعلى أسوئها شوائب تعكر صفاء الفكر. أما التفكيكية فتصر على أن معنى هذه النصوص لا ينفصل عن تحايلها البلاغى الذى تُظهر به الرغبة فى المعنى وتخفيه فى آن.

ومع أن ديريدا كان ينكر أن التفكيكية نزعة شكلية فإن اهتمامه بتفرد الدالة الأدبية يربطه بتراث يعود للرمزيين الفرنسيين عبر الشكليين الروس والجهود المتكررة لهؤلاء المفكرين للفصل فى تفرد الإنتاج الأدبى. وكان الشكليون الروس يعرّفون "الأدب" بأنه تفوق الوظيفة الجمالية على الوظيفة الاتصالية للغة. ففى التواصل العملى حيث تستخدم الألفاظ كأوعية للمعلومات نجد أن وزنها وشكلها وصوتها وكثافتها لا تتدخل إلا فى الرسالة التى تنقلها. يقول الشاعر بول فاليرى: «إن الشكل – أى الجزء المادى المحسوس، أى فعل الكلام نفسه – لا يدوم؛ لا يعمر أكثر من الفهم؛ فهو يذوب فى النور؛ أدى دوره؛ حقق الفهم؛ عاش حياته»[١]. أما فى الشعر فلا مجال لانتزاع الرسالة من أداة نقلها؛ فالمعنى المرجعى معلق، واللفظ يُكتسح فى «التلاعب المتواصل بمعنى فوق معنى»[٢]. وإذا كان الغموض فى التواصل العملى إزعاجًا لابد من التخلص منه فهو فى الشعر مورد يستغل عن آخره.

عندما يقول ديريدا إن النقد التحليلى النفسى يخفق فى الاهتمام بأصالة الدالة الأدبية فهو يقصد أنه يهمل شكل النص الأدبى فداء لمضمونه. فالناقد التحليلى النفسى يتجاهل المستوى اللفظى للنص لكى يكشف الموتيفات الفرويدية – كعقدة أوديب مثلاً – المرموزة فى أعماقه. ففى نقاشه الشهير مع لاكان حول قصة

(1) Valéry. 1972. p. 257.
(2) Jakobson. 1988. pp. 31-57.

بو البوليسية "الرسالة المسروقة" (سيرد تناول مفصل لها فيما بعد) يقول ديريـــدا إن لاكان يهمل السمات الأدبية للقصة فى سعيه الحثيــث ليغــنم "حقيقتهــا" التحليليـــة النفسية[1]. ويصر ديريدا على أن الأدب يتهرب من هذا النهم للحقيقة: فمعنى النص كالرسالة المسروقة نفسها لا يمكن تثبيته بأى حال. لا لأن المعنى أقــدس مــن أن يُدرك (كان ديريدا يمقت الاتهام بالتصوف الجمالى)، بل لأنه يــدور بــين قــراء الحكاية بقدر ما تدور الرسالة بين شخوص بو، وتتملص مــن قبــضتهم النهمــة. وشرود المعنى هذا لا يقتصر على النصوص التى تصنف فــى العــادة كأدبيــة؛ فقراءات ديريدا لفرويد ترسم خارطة للطرق التى تطلق بها السمات الأدبية لأعمال فرويد – التلاعب بالمجاز وحيل السرد وذكريات الأسطورة وخواص الأســلوب – مجموعة من الإيحاءات تتجاوز حدود فرضياته عن مركزية الصوت.

يمكن تقسيم كتابات ديريدا عن التحليل النفسى إلى ثلاث مجموعات كبيــرة: مجموعة تهتم بفرويد والتراث الميتافيزيقى؛ ومجموعة تنتمى للجدل مــع لاكــان؛ ومجموعة تنشر أعمال نيكولاس إبراهام وماريا توروك. وهى تقسيمة عشوائية إلى حد ما، لأن النصوص بتجميعاتها هذه تتداخل باستمرار وتتحاور فيما بينهــا ومــع إشارات مقتضبة للتحليل النفسى تتناثر هنا وهناك فى أعمال ديريدا؛ لكنهــا تمثــل علامات مفيدة على الطريق الذى يسلكه جسم التفكيكية الغريب عبر جسد التحليــل النفسى المتمدد. وتحت كل هذه الصدامات يجرى حوار مستمر مع فرويد تخلى فيه أسبقية ديريدا شيئًا فشيئًا مكانها للإعجاب بالقدرة التفكيكية لأعمال فرويد وإيــذانها المذهل بمناهج ديريدا نفسه. وفى مقابل الابن الأوديبى وتفكيكه تعاليم الأب يتخــذ ديريدا دور "القارئ المنافق" (الفاصلة العليا الشهيرة التى استعارها ت. س. إليوت

(1) Derrida. 1988. pp. 173-212.

في "الأرض الخراب" (١٩٢٢) من بودلير) – الذى يصبح الأخ، الحميم، الشريك في الجرم، بل ضعف النظريات التي يفكك («أنت! أيها القارئ المنافق! – يا شبيهي – يا أخي!»). وبإقراره بأوجه الشبه بين مشروعه ومشروع فرويد يدرك ديريدا أن القراء جميعًا منافقون، لا سيما من يدعون أنهم يسبرون غور المعاني والدوافع التي لا يعيها النص. والنقاد الفرويديون معروفون بأنهم ميالون لمثل هذه الادعاءات. لكن التحليل النفسي قد يعزز الإهانة ببيانه أن القارئ يتواطأ بالضرورة في تصوراته عن النص؛ وأن فعل القراءة عملية غواية متبادلة يثير فيها كل من القارئ والمقروء أخيلة الآخر ويهتك أحلامه[1]. وقصة علاقة ديريدا بفرويد كما سنرى هي قصة تغيير موقفه من القراءة وتطوره من "أفعى تفكيك" (بتعبير جيوفري هارتمن) إلى جسم غريب مطمور في النظم التي يفكك[2].

في الصفحات التالية نتقصى تقلبات علاقة ديريدا بالتحليل النفسي ونواصل بترتيب زمني تقريبي بأعماله الأولى عن فرويد وعوائقه مع لاكان وقراءته "وراء مبدأ اللذة" لفرويد (١٩٢٠) في "البطاقة البريدية" (١٩٨٠)، وشروحه على كتاب نيكولاس إبراهام وماريا توروك. هذه الجولة – الموجزة كما ينبغي لها أن تكون – تبين كيف يدس ديريدا تدريجيا عمله في عمل فرويد (وفي عمل قلة منتقاة من خلفائه) إلى أن يبدو المشروعان التحليلي النفسي والتفكيكي متلازمين. فهل يعني هذا أن ديريدا منتحل؟ لا – لأن مفهوم الانتحال نفسه يقوم على إيمان بوفرة في الأصول يرى ديريدا (اقتداءً بنيتشه) أنه متناقض[3]. وما يكشفه الشبه بين فرويد وديريدا ليس نمط أولوية بسيطًا، بل شبكة من التناص يقع فيها الأول والأخير على

---

(1) Forrester, 1990, pp. 264-65.
(2) Davis, 1988, p. 144.
(3) Culler, 1994, pp. 86-8.

السواء. وفى داخل هذه الشبكة لا تعود قواعد التعاقب والسببية تحتمل، فتنشأ سلطة زمنية أخرى مشحونة بتوقعات ومماطلات وهواجس وديمومات وارتدادات وتقدمات ومتأخرات غريبة قد يتوقع المستقبل فيها الماضى ويصغى السلف للخلف[١]. ومصطلح "تناص" (intextuality) الذى نحتته جوليا كريستفا معناه أن النصوص أنسجة استشهاد يشكلها تكرار البنى النصية الأخرى وتحولها. والنص (بتعبير ديريدا) لم يعد يمكن تصوره «جثة كتابة منتهية أو مضمون محبوس فى كتاب أو على حواشيه، بل شبكة تفاضلية، قماش من بقايا تشير بلا نهاية إلى شىء غير ذاته، لبقايا تفاضلية أخرى»[٢]. من ثم فمفهوم التناص يشير ضمنًا إلى أن الدائنين والمدينين، والمالكين واللصوص، والأصلاء والمقلدين، ينتمون إلى سلاسل طويلة من المديونية تمتد إلى ما وراء طائلة التشريع.

فى إشارة لجيمس جويس يشكو ديريدا قائلاً إنه «ذلك الرجل قرأنا جميعًا، وسرقنا»؛ والشىء نفسه قد يقال عن فرويد الذى يشترك فى موهبة ترجيع صدى أعمال لم يؤلفها أخلافه بعد[٣]. وعندما يشبه ديريدا فرويد فهذا ليس لأنه يهاجمه بصورة مباشرة، بل لأن أعمال كلا الكاتبين ترجع صدى أصوات التراث الفلسفى. ويعتمد كلاهما على تقابلات ثنائية موروثة من ذلك التراث، كالعقل والجسد،

(١) انظر (Frow (1990. «يقتضى مفهوم التناص أن نفهم مفهوم النص لا كبنية مستقلة، بل كبنية تفاضلية وتاريخية. فالنصوص لا يصوغها زمن متأصل، بل عمل سلطات زمنية متشعبة ... وبالتالى فالنصوص ليست بنى حضور، بل بقايا وآثار من الآخر».

(2) Frow, 1990, p. 49.

(3) Derrida, 1984a, p. 151.

يشير ستيفن هيث إلى أن كلا من لاكان وديريدا يعتبر جويس نقطة النهاية التى يسلم التحليل (بعبارة فرويد) سلاحه فى مواجهة الذكاء التحذيرى للفن (Freud, 1928, p. 177). ويبدو أن كتابات جويس تتملك أية نظريات تطبق عليها - حتى نظريات استحالة النظرية (كالتحليل النفسى والتفكيكية). فكيف توصل جويس إلى ذلك بدون تحليل نفسى؟ يقول لاكان: «إن ذلك أمر مذهل» (Aubert, 1987, p. 11; Heath, 1993, p. 14).

الذات والآخر، الوعى والآلية، بينما يكشفان التناضح الذى يأتى على هذه الفواصل. وبدلاً من تسجيل ديون ديريدا على حساب فرويد – وهى حسبة مستحيلة فى حالتى – تتولى هذه المقالة مهمة أكثر تواضعًا هى سبر غور تناقض ديريدا حيال التحليل النفسى. فديريدا يرفض مشروع التحليل النفسى ويعيد دمجه بالتناوب فى مشروعه هو كطفل يلهو ببكرة فى "ما وراء مبدأ اللذة".

فرويد ولوح الكتابة الصوفى

إن مقال ديريدا الأقدم عن التحليل النفسى بعنوان "فرويد ومشهد الكتابة" يستكشف سعى فرويد طوال عمره لوضع نموذج دينامى حرارى لأنشطة العقل، وهو سعى بدأ بكتابه "مشروع لبناء علم نفس علمى" (١٨٩٥) وبلغ ذروته بمقاله الوجيز "ملاحظة على لوح الكتابة الصوفى" (١٩٢٥). ومحاولات فرويد فى هذين العملين وغيرهما لتفسير عمليات الذاكرة على طريقة العلوم الطبيعية تستسلم مرارًا وتكرارًا لرؤية غريبة للنفس كآلة للكتابة. ومشكلة فرويد هى فهم كيفية احتفاظ النفس ببقايا ذاكرة دائمة، وفى الوقت نفسه تميزها بـ "قدرة فائقة غير محدودة" على تقبل صور ذهنية جديدة[١]. وفى كتابه الذى لم يتم "مشروع لوضع علم نفس علمى" يبتكر فرويد "حكاية عصبية" شديدة التعقيد لتعليل هذه المهمة المزدوجة. وللتلخيص (والتبسيط) يتصور فرويد النفس حقلاً لقوى تنافس مقاومات متجسدة فى شكل خلايا عصبية ذهنية. ويفترض أن تجارب كالألم تشق طرقًا خلل هذه الخلايا العصبية، وتترك "خارطة ثغرات" أو "رسمًا للتضاريس" محفورة فى الجهاز النفسى. ودرجة القوة الضاغطة على الخلايا العصبية ومستوى المقاومة التى تقابلها بها هما

(1) Freud, 1925, p. 227.

اللذان يحددان مسار أثر الذاكرة. وما يبهر ديريدا فى هذا النموذج (ويكشف عن ميوله البنيوية) هو أنه يشكل نسقًا من الفروق دون شروط إيجابية: «الفارق بين الثغرات هو الأصل الحقيقى للذاكرة وبالتالى للنفس ... والأثر كذاكرة ليس خرقًا خالصًا يمكن أن يعاد تخصيصه فى أى وقت كحضور بسيط؛ بل هو الفارق الذى لا يدرَك ولا يرَى بين الثغرات». وبما أن كل أثر يستلزم آثارًا سابقة فإن «فكرة المرة الأولى نفسها ... تصبح لغزًا»؛ وفى "تفسير الأحلام" يرفض فرويد فكرة الأولية باعتبارها "خيالاً نظريًا". وفى مقابل مرة أولى، نقش أوّلى، يتضمن نموذج فرويد للذهن تكرارًا أصيلاً: ففى البدء كانت إعادة التعقب.

يرى ديريدا أن مجازات فرويد اللافتة للخدش والخرق والحفر والنقش تفتح صورة ذهنية للنفس باعتبارها "منظرًا طبيعيًا للكتابة" أو"غابة كتابة". إلا أن الكتابة فى هذا السياق لم يعد يمكن فهمها بالمعنى العادى ككتابة كلام موجود سلفًا بأحرف مختلفة – "رجع صدى حجرى لكلمات خرساء" – ولكن لابد من إعادة تصورها "كطباعة على الحجر قبل الكلمات"، (إعادة) تعقب يسبق المعنى بل يتمرد عليه[1]. والادعاء كما يفعل لاكان بأن اللاوعى "يُبنى كلغة" ينسب جوهرًا أكثر من اللازم لهذه النقوش التى لا تحصى التى تجرى فى الجهاز النفسى[2]. وبما أن مركزية الصوت تقوم على كبت الكتابة فإن ديريدا يذهب إلى أن مجازات فرويد للكتابة تمثل عودة للمكبوت. وفرويد لا يرضى عن نماذجه فينتج مجازًا بعد مجاز و «يبدل أثرًا بأثر وآلة بآلة» فى «تجديد للنماذج الميكانيكية يبدو كالحلم» – كأن نثره آلة لإنتاج مكثف لآلات كتابة[3].

---

(1) Derrida, 1978, pp. 199-207.
(2) Lacan, 1977, p. 234.
(3) Derrida, 1978, pp. 198, 229.

آخر هذه الآلات - وأفضلها - "لوح الكتابة الصوفى"، وهى لعبة أطفال تتكون من ثلاثة أسطح: لوح شمعى تكسوه طبقة شبه شفافة من ورق مشمع عليها قطعة شفافة من السليوليد. والكتابة على هذا اللوح حسب قول فرويد تعنى العودة للنهج القديم فى الكتابة على ألواح الصلصال أو الشمع: قلم مستدق الطرف يستعمل للحفر على السليوليد فيحدث تجاويف أو حفرًا فى الطبقات الدنيا فتكون الكتابة. ولمسح ما نُقش ترفع الطبقات العليا والآثار، ولو أنها تظل باقية على اللوح الشمعى فتختفى تاركة السطح خلوًا من الكتابة ومهيأ لنقش جديد[1]. يرى ديريدا أن هذا النموذج للنفس يقضى على "البساطة الدقيقة" للفاعل التقليدى[2]. فمجازات فرويد للكتابة النفسية تستبعد احتمال سيطرة الأنا على بيتها، أو سيطرة الفاعل على مضامين العقل. وبقايا الذاكرة وهى ثلم يشق فى حقل قوة ليست "شيئًا" كان حاضرًا أو يمكن أن يكون؛ ولا هى شيء يمكن أن يتذكره الفاعل أو ينساه. وفاعل لوح الكتابة الصوفى متعدد لا أحادى، ومتراخٍ لا "دقيق"، ووجوده يتردد بين الأسطح: بين الغشاء الخارجى الذى يسجل الانطباعات والطبقة الداخلية التى تُكتب عليها، والسطح الأدنى المغلق أمام الوعى، وفيه تحفظ الآثار للأبد.

يقول صامويل فيبر إن "فرويد ومشهد الكتابة" بخطته المتحمسة لتطهير التحليل النفسى من تكرار الفلسفة الساذج ينتمى للمرحلة التقليدية أو مرحلة انتصار التفكيكية حين كان ديريدا لايزال يحاول الحفاظ على مسافته من النصوص التى يطالع[3]. ولكن حتى فى هذا المقال القديم يتبنى ديريدا مفردات فرويد وأبرزها "الأثر"، ومن ثم كان يتوقع المزيد من أعمال يسمح لنفسه فيها بأن ينطق بما يأول

(1) Freud. 1925. pp. 228-9.
(2) Derrida. 1978. p. 226.
(3) Weber. 1984. pp. 41-4.

محاكيًا شخوص النصوص التى يقرأ وإيقاعاتها. وثمة مجموعة أخرى من المجازات يستمدها ديريدا (أو جزء منها على الأقل) من فرويد هى مجازات الأسطح الغشائية – القشور والأغشية والأسدال والطيات والأظرف والرقائق والعُصابات التى تنسج فى بيان التفكيكية. والقلفة بصفة خاصة – أو بالأحرى قطعها – لها دور فى أعمال كل من ديريدا وفرويد. فطقس الختان اليهودى يرمز عند فرويد للإخصاء، وبالتالى يفسر العنف فى معاداة السامية. وبالنسبة لديريدا يمثل الختان سجلاً مطبوعًا على الجلد، أو ذاكرة ترقيعية مضافة إلى الجسم، ولكنها مغلقة أمام الوعى: «هذا السجل المفرد والموغل فى القدم الذى يسمى الختان ... مع أنه لا ينفصل عنك قط ... فهو زائد بالقدر نفسه، زائد مثبت على جسمك نفسه»[١]. وثمة صور جلدية أخرى لدى ديريدا تنم عن مسامية الحدود: فغشاء البكارة مثلاً ينم عن الاندماج (الزواج) والانفصال (العذرية). ومن مصادر هذه الصور الجلدية لوح الكتابة الصوفى نفسه والمكون من ثلاث طبقات تخضع لعملية مستمرة من الوسم والمحو. كما يصف فرويد الأنا بأنها غشاء نفسى – "نتوء على سطح" الجسد – يحوى حياة عقلية كما يحوى الجلد الأحشاء[٢]. وهناك دليل أحيائى على هذا الشبه بين البشرة والعقل: فقشرة المخ تتشكل فى الرحم بانكماش سطح الجنين وتشابكه فى عملية طى تعرف علميا باسم "الانغماد" – وهو مصطلح آخر يجعله ديريدا محوريا فى أعماله، جزئيًا لصد الميل التحليلى النفسى للمجازات القضيبية[٣].

---

(1) Derrida, 1996, pp. 26, 42:

«والعصابات، تلك السجلات المكونة من جلد أو أغشية مكسوة بكتابة يحملها الذكور من اليهود دون الإناث قريبة من أجسادهم، على أذرعهم وجباههم: على الجسم مباشرة كدليل على الختان ...»

(2) Freud, 1923, p. 26.

(3) Anzieu, 1989, p. 9.

وبتسلل مفردات من قبيل "الأثر" ومفاهيم كالغشاء إلى بيان ديريدا وأساليبه يصعب من الصعب تحديد ما إذا كان يستعين بهما لتشخيص أعراض العقل الفرويدى أم لمحاكاته. من منهما المنشغل بالغشاء والاختراق والحفر: فرويد أم ديريدا؟ حتى فى أعماله الأولى (وعلى خلاف رأى فيبر) يبدو ديريدا كمن يسمح لهواجس فرويد بالتغلغل فى هواجسه لتكشف "دافع التماهى" الذى يرحب به فيما بعد باعتباره ضروريًا لمشروع القراءة:

> «أحب كثيرًا كل ما أفككه بطريقتى؛ والنصوص التى أود أن أقرأها من المنظور التفكيكى هى نصوص أحبها، لأن بها دافع التماهى الذى لا غنى عنه للقراءة»[١].

لاكان والرسالة المسروقة

ليس تماهيًا، بل عداء ذلك الذى يميز قراءة ديريدا للاكان فى "الرسالة المسروقة" (١٩٧٥)، نقد لندوة لاكان عن "الرسالة المسروقة" (١٩٥٥). أطلق مقال ديريدا جدلاً ثار مرارًا بعد أن ألقى الخصوم الأصليون السلاح بمدة طويلة: ومجموعة مولر وريتشاردسون ١٩٨٨ بعنوان "بو المسروق" تضم العديد من الأصداء الأخيرة وليس كلها. وكالرسالة المسروقة نفسها تواصل حكاية بو التنقل من يد ليد معرضة كل من يمسك بها لخطر الخديعة والضياع.

إن ندوة لاكان عن "الرسالة المسروقة" (وهى نفسها نقد لدراسة مارى بونابارت التحليلية النفسية لبو فى سنة ١٩٣٣[٢]) تكثف الحكاية فى لوحتين.

---

(1) Derrida, 1985, p. 87.

(٢) أعيد طبع مقتطفات من بونابارت (١٩٤٩) ذات صلة بـ "الرسالة المسروقة" فى
Muller and Richardson, 1988
ص١٠١-١٣٢.

فى الأولى التى يطلق عليها لاكان "المشهد الرئيس" تنحى الملكة رسالة كانت تقرأها بتمعن جانبًا مقلوبة حين يدخل عليها الملك، ويشعر الوزير المرافق بحرجها فيلتقطها أمام عينيها ويستبدل بها ورقة شبيهة. ولعدم قدرة الملكة على التدخل خشية لفت زوجها الملكى تستعين بأفضل رجال الشرطة لتفتيش شقق الوزير، فيفتشونها كل ليلة بكل دقة دون جدوى. وفى المشهد الثانى يقوم رجل المباحث دوبين بزيارة للوزير ويحدد على الفور مكان الرسالة، مجعدة نوعًا ومحشورة دون عناية فى درج بطاقات يتدلى من وسط رف الموقد. أما الشرطة التى فتشت كل موضع فى الشقة بل فككت الأثاث أملاً فى اكتشاف مخبأ سرى فتغاضت عن الجائزة بسبب إيمانها الراسخ الناجم عن "حمق ذرائعى" بأن الشىء المفقود لابد أن يكون مخبأ[١]. وفى اليوم التالى يعكس دوبين خفة اليد الأصلية، فيزور الوزير مرة أخرى ومعه رسالة زائفة يضعها بدلاً من الأصلية، بينما كان خصمه يعطيه ظهره. إلا أن التماثل يختل قليلاً حين يذيل دوبين تزييفه ببيت شعر لكريبيون – **'un dessein si funeste/S'il n'est digne d'Atrée est digne de Thyeste'**[٢].

يركز لاكان على هذه الحكاية كمثال على نظريته بأن الفاعل تمثله الدالة. الدالة لا المدلول – لأن مضامين الرسالة المسروقة لا تتكشف. وليس المهم ما تقوله الرسالة أو تقصده، بل الطريقة التى تتنقل بها بين أطراف القصة وتحدد أدوارهم. ويرى لاكان أن استبدال الرسالة يكشف «التوجيه الحاسم الذى يتلقاه الفاعل من مسار دالة ما»[٣]. وهكذا فالوزير يؤنث بسرقته الرسالة ويوضع فى

(1) Lacan. 1988. pp. 29. 40.

(٢) البيت من مسرحية d'Atrée et Thyeste (١٧٠٧): «يا لها من خطة مشؤومة إن لم تكن جديرة بأتريوس فيستحقها تييست». يقول أتريوس هذه الكلمات وهو على وشك أن يرغم أخاه تييست الذى أغوى امرأته على التهام ثمرة هذه العلاقة المحرمة، ابنه بليسين. ويعلن أتريوس أن خطة المنتقم قد لا تليق بالآثم، لكن تييست لا يستحق غير ذلك. يقول جونسون (Jhnson, 1988. p. 219): «ما سيحصل عليه المخاطب بالعنف هو رسالته مقلوبة، أو الرسالة المسروقة مقلوبة.

(3) Lacan. 1988, p. 29.

وضع مماثل لوضع الملكة ويعرِّض لخطر الاغتصاب نفسه[١]. ومن تلميحات كهذه يتوصل ديريدا لنتيجة مفادها أن لاكان يربط بين الرسالة والقضيب - أى العضو الذكرى الذى ليس لدى الأم (الملكة) - ولو أن لاكان لا يبين استدلاله صراحة. يرى ديريدا أن لاكان يدرك أن مغزى الرسالة مفقود، لكنه يحيل هذا الفقد نفسه إلى المغزى ويحدد هوية هذا الفقد بأنه "حقيقة" الإخصاء[٢].

وما يحسم هذه المناورة فى رأى ديريدا إصرار لاكان على أن «أية رسالة تصل دائمًا إلى وجهتها». وبما أنه من المستبعد أن يكون هذا ثناء من لاكان على كفاءة الخدمة البريدية فإن ديريدا يفترض أنه يقصد أن المعنى يبلغ دائمًا مقصده كاملاً لا يتجزأ[٣]. من ثم فمركزية القضيب لدى لاكان - إخلاصه الأعمى للإخصاء باعتباره حقيقة - يؤدى به إلى أن يسقط من حسابه احتمال الخطأ والمصادفة والتفتت والتبديد والضياع بغير رجعة؛ أى احتمال ما يكثفه ديريدا فى مصطلح "انتشار". وفى عقده العزم على تمجيد القضيب يعيد لاكان كتابة قصة بو من منظور الثالوث الأوديبى الذى يتميز كل فاعل فيه بالتضاد مع الآخرين بحيازة الرسالة القضيب أو عدم حيازتها. وبهذه الطريقة يتعامى لاكان عن دور الراوى الذى يؤدى تدخله (كما يؤكد ديريدا) إلى تحول كل ثلاثى إلى رباعى، كل مثلث إلى مربع.

صحيح أن تقسيم لاكان للقصة إلى مشهد مزدوج يخفى غرابة أن قصة بو تجرى أحداثها فى غرفة واحدة يصفها بو بأنها "مكتبة خلفية صغيرة أو خزانة كتب" يستمتع فيها دوبين والراوى كشريكين سريين بترف التأمل وبغليون أبيض

(1) Lacan, 1988, pp. 22-45.
(2) Derrida, 1988a, pp. 184-92.
(3) Lacan, 1988, p. 53; Johnson, 1988, p. 225.

فى الظلام[١]. ولا يحيل عالم الثنائيات هذا إلى ثالوث إلا الاقتحام الأخرق لرئيس الشرطة؛ إلا أن خزانة دوبين تظل تمثل محمية ذكرية توازنها دراما النوع التى تتكشف بعيدًا عن مسرح الأحداث. كما أن التهوين من تأثير الراوى معناه تجاهل أدبية القصة والحط من شأن سخرية بو البارعة فى التأويل إلى مستوى "حالة" تحليل نفسى. وليس الأمر أن ديريدا يتمنى أن يحمى الأدب من قسوة التحليل النفسى (العكس تمامًا كما يؤكد)، بل المسألة أن القصة تستولى على تأويلها وتضع من يتجرأون على اختراق أسرارها فى الموضع المهين نفسه الذى تضع فيه رئيس الشرطة. وكما يقول ديريدا فى هامش على "المواضع": «بعض النصوص "الأدبية" لها طاقة "تحليلية" وتفكيكية تفوق ما لبعض المقالات التحليلية النفسية التى تطبق أدواتها النظرية على هذه النصوص ...»[٢] ويحط لاكان من قدرة النص على تحليل محلله، وعلى انتزاع معناه من تحت أنفه.

لو كان لاكان ساوى صراحة الرسالة المسروقة بالقضيب لكان لوم ديريدا مبررًا. ولكن مع أن لاكان يلمح إلى ذلك فإنه لا يرتكب هذه الحماقة بشكل كامل. بل يحترم خواء الرسالة وافتقارها لأى معنى، وهو ما يمكنها من جمع الإشارات التفسيرية فى تنقلها. ولا يقدم لاكان مصطلح إخصاء إلا بعد نشر الندوة، كأنه يسترجع فطنة مهملة – مع أن اللفظ الذى يستعمله (مرتين) هو"**châtré**"، وهو ليس المصطلح التحليلى النفسى الفنى[٣]. ويمكن القول (كما يفعل ديريدا) إن تحديد هوية الرسالة بأنها تمثل القضيب يثبتها، بينما يمكن القول بعكس ذلك أيضًا (كما تفعل باربرا جونسون) بأن تحديد هوية القضيب بأنه يمثل الرسالة معناه نزع كليهما من

(1) Poe, 1988, p. 6.

(2) Derrida, 1981, p. 112.

(٣) أدين بالشكر لستيفن هيث على هذه الملاحظة. انظر أيضًا Johnson, 1988, p. 224.

أي موضع أو دالة ثابتة. في قراءة جونسون للاكان نجد أن الرسالة/ القضيب تؤدي الوظيفة التي يوكلها ديريدا للـ "difference" (لفظ يجمع بين difference و deferral): فالرسالة الرسمية المتنقلة ليس لها معنى جوهري؛ وكشف مضمونها مؤجل بلا نهاية؛ ومهمتها تقتصر على التفرقة بين من يمسكون بها ومن لا يمسكون، كما تمسك بهم في مسارها المحدد.

إن فحص هذه المراسلات عن كثب أمر يستحق حتى يتحدد ما إذا كان ديريدا ولاكان يقولان شيئًا واحدًا فعلاً، وفي هذه الحالة فلابد أن يكون لاكان قالها أولاً باعتباره الأسبق[١]. ينتمي كلا المنظرين للتراث البنيوي، وكلاهما جعلا الاختلاف – الطبيعة التفاضلية للعلامة اللغوية – حجر الزاوية في قناعاتهما. يرى لاكان أن الذات تتمثل في اللغة وباللغة، ما يفرق الـ "أنا" عن "لستُ أنا". فالرضيع ليست له ذات لأنه غافل عن الفرق، منجرف بين الأحاسيس الغرائز وتتابع الأخيلة. ويؤدي اعتلاؤه اللغة إلى فقد تجربة الوجود هذه التي تفوق الوصف ونشأة رغبة نهمة في تتمة تملأ النقص في داخل الذات: وهي نهمة لا شيء يهدئ الشوق للوجود اللا متمايز، "للشعور الواسع" الذي يعزوه فرويد للطفولة الخرساء[٢]. ومن الآن فصاعدًا كل إشباع للذات سيكون ناقصًا، لأن الرغبة محكوم عليها أن تسعى إلى بدائل رمزية تملأ هذه الرغبة الجوهرية في الوجود (**manqué à être**) أو تخفيها.

من ثم فوصف لاكان للرغبة – باعتبارها الحافز لسد النقص الذي لا يسد – سبق ديريدا في تصوره منطق "التتمة" بل يبدو أنه يسلب الأخير دويه. ويستعير ديريدا مصطلح "تتمة" من روسو الذي يتصور الكتابة تتمة ثانوية للكلام التام

---

(١) انظر Staten. 1991. pp. 98-109.

(2) Freud. 1930. pp. 64-5. 72.

الأصالة، والثقافة تتمة للطبيعة، والاستمناء تتمة للجماع، وهكذا. وفى كل حالة يصر روسو على كمال الأصل الذى لا يفسده إلا الإضافة؛ إلا أن ديريدا يشير إلى أن حضور التتمة نفسه ينم ضمنًا عن نقص فى الأصل لابد من تخفيفه. من ثم فالتتمة تشبه الرغبة عند لاكان فى أن كليهما تنشآن عن نقص، وتنتج كلاهما بدائل رمزية لكمال مفقود. إلا أن الفارق هو أن ديريدا لا يضفى على التتمة الاستقلال الذى يضفيه لاكان على الرغبة: فتظل التتمة بناء تناصيا مقيدًا بالتراث الذى أنشأه تحيط به علامتا اقتباس (وإن كانتا ضمنيتين فى الغالب). أما لاكان فنادرًا ما يتوقف ليتأمل كيف تحدد خطابه "سلسلة دالة" من سوابقه الفكرية. وكما يقول هنرى ستاتن فإن «لاكان لا يلتفت إلى أن صورته عن الفاعل الذى يمثل دالة هى فى حد ذاتها مفهوم نصى، شىء مجدول من نصوص فرويد وسوسور وليفى شتراوس وغيرهم»[١]. بل يستعين لاكان بهؤلاء المفكرين كعدسات يرى خللها حقيقة اللغة والرغبة والفاعل والنسق الرمزى كأنها كيانات سامية لا بنى تاريخية. وفى كشفه حقيقة التصور الإنسانى للفاعل يبدو أن لاكان يسمو بنفسه إلى مكانة فاعل أسمى غير مثقل بتراثه الفلسفى.

هذا الإحجام عن وضع مناهجه موضع المساءلة يسمح له بأن ينخدع بفرويد. فحين يعزو لاكان التفوق للغة فى بناء الفاعل مثلاً بينما يعزوه فرويد للجنس، فإن لاكان يؤكد عن غير قصد رأى فرويد بأن الجنس يخضع للكبت. والنتيجة نسخة منقحة من التحليل النفسى يصبح القضيب (النسخة الرمزية لنظيره الجسدى) فيها موظفًا يجند الفاعل فى اللغة والرغبة مع قليل من "القصف والدفع" الذى يعزوه فرويد لأخيلة الإخصاء[٢]. أما ديريدا فيدرك أن "اللغة" قد لا تقل

(1) Staten, 1991, p. 108.

(٢) هذا رأى جون فلتشر؛ انظر Ellman, 1994, p. 22.

استبداذا عن "الجنس" لو أهمل أصل أى من المفهومين ولو ظلت بنية التفوق سليمة. وعلى خلاف لاكان يذكر ديريدا نفسه وقراءه دائمًا بأن مناهجه متورطة فى المناهج التى يفكك. ومع أن استدارة تحليلاته الناجمة قد تكون محبطة (لا مفر من صلة اللفظ بمدلوله ولو أن أنماط التفكير تهزم نفسها) فإن ديريدا يتبرأ على الأقل من ادعاءات العلم اللدنى التى تجعل لاكان يبدو أحمق أحيانًا.

ولكن هل هذا الحمق نفسه خدعة أكثر جرأة من تفحص الذات الذى لا يكل (والمضنى أحيانًا) عند ديريدا؟ الحقيقة المقررة التى يخرج بها لاكان من قراءته "الرسالة المسروقة" هى "زلة اللا حمقى" (**les non-dupes errent**)، وهو ما قد يكون عكس مقولة بليك بأن الأحمق إذا أصر على حمقه يصبح حكيمًا) [1]. وفى حكاية بو أول هؤلاء اللا حمقى، وهو الوزير، يخدع رئيس الشرطة ليخدعه دوبين الذى يوحى اسمه بأنه مخدوع بسعيه لخداع غيره. (فى استشهاد دوبين من "كريبيون"، مَن هو تييست ومن هو أتريه، من الجانى ومن الضحية فى غابة المرايا هذه؟) و"زلة اللا حمقى" أيضًا تورية لـ "اسم الأب" (**Le nom du père**) الذى «ساعد منذ فجر التاريخ على تعزيز الوظيفة الرمزية» والقانون[2]. وبدون السعى لإيضاح نظرية الوظيفة الأبوية للاكان التى هزمت العديد من الشارحين المتحمسين يلاحظ كيف يساعد استخدامه المفارقة على إضعاف صيغه التشريعية. وبينما ينسب لـ "اسم الأب" وظيفة إقرار اللغة نجده يخفى العبارة فى تورية لها تأثير عكسى يطلق الغموض من عقاله (لا الأب - زجر الأب - بديل ممتاز آخر). والأكثر من ذلك أن إعلان أن اللا حمقى يزلون (ما يوحى بأن الحمقى لا يزلون) يعد وصفة للفوضى متخفية فى رياء القانون. وحين يعلن لاكان فى موضع آخر أن

---

(1) Lacan, Séminaire XXI (غير منشور).
(2) Lacan, 1977, p. 67.

«ليست هناك لغة التعريفية» فإن بنية المقولة نفسها تبين ألا مفر من اللغة التعريفية أيضاً، من حلم مصطلح معرفى خلو من الأوهام التى تسائلها[1].

إذن فدفاعاً عن لاكان يمكن القول إن أسلوبه المحير الملتوى التلميحى يهدم القطعية فى العقيدة ويجعل آراءه السامية مفتوحة لأصوات أخرى ومعان غير مقصودة. وإذا كان لاكان يقلد الشرطة بأصوات مختلفة فهو لايزال وهو يقلد الشرطة يحاول فرض تأويله للتراث الفرويدى. وتيمات قصة بو - السرقة، التنافس، الانتقام - تكرر نفسها بطريقة غريبة فى الجدل النقدى المستلهم منها. ويتهم ديريدا لاكان بـ "العدوانية فى شكل أو بهدف إعادة التملك" - أى بسرقة أفكار ديريدا؛ إلا أن ديريدا نفسه يمكن القول إنه سرق تأويل خصمه الزلق للرسالة بالحط منها لمستوى نظرية الإخصاء[2]. وكما أشارت جونسون فإن «قراءة ديريدا لنص لاكان تكرر الجرائم التى يتهمه بها»؛ أى باختزالها فى معنى واحد[3]. ولم يلن ديريدا؛ فحتى فى مقاله الحديث بعنوانه الذى لا يصدق "فى حب لاكان" (١٩٩٨ {١٩٩٠}) يعيد إحصاء المآخذ التى أخذ على ندوة لاكان الشهيرة قبل ذلك بسنوات عدة دون إشارة إلى المقالات النقدية اللاحقة[4]. وبالنسبة لمفكر بهذا القدر من الانشغال بالاختلاف، وبهذا التقلب فى مواقفه فإن حكم ديريدا على لاكان قاس للغاية.

ومن الغريب أن بونابارت ولاكان وديريدا يصنعون ثالوثاً حول قصة "الرسالة المسروقة" بقدر ما تصنع الملكة والوزير ودوبين ثالوثاً حول الرسالة

---

(1) Shoshana Felman. "On Reading Poetry: Reflections on the Limits and Possibilities of Psychoanalytic Approaches". in Muller and Richardson. (eds.). The Purloined Poe (1988). p. 152.
(2) Derrida. 1981. p. 107.
(3) Johnson. 1988. p. 218.
(4) Derrida. 1998. pp. 57-9.

نفسها. وقراء القصة كشخوصها الدرامية يفقدون الغنيمة فى اللحظة التى يمسكون بها. فما أن يقلب الوزير الجانب الفارغ من الرسالة معرضًا إياها لسلب دوبين حتى يفض كل قارئ لحكاية بو جانبا آخر من الغموض للقارئ الذى يليه ليسرقه ويعيد كتابته[١]. وهكذا فالرسالة – المعرَّفة إما كرسالة غرامية أو سمات أدبية للحكاية نفسها – تثير دافعًا لا يقاوم لتكرار ما يقع به كل قارئ فى سعيه للسيطرة على معناها والتقليل من حركتها فى فخ عفويتها التى يتعذر كبحها.

فرويد ومبدأ المتعة

دافع التكرار هو موضوع تحليل ديريدا المتميز فى مقاله بعنوان "للتأمل – حول «فرويد»" عن كتاب فرويد الأكثر تميزًا بعنوان "ما وراء مبدأ المتعة" (١٩٢٠). فى كتاب "ما وراء مبدأ المتعة" يطرح فرويد نظريته عن دافع الموت (المعروف أيضًا باسم مبدأ تناتوس) التى رفضها عديد من كبار المعلقين باعتبارها هجمة صوفية غريبة عن الجوهر الحقيقى للفكر الفرويدى. أما لاكان فيأخذ كتاب "ما وراء مبدأ المتعة" على محمل الجد. لكن ديريدا يتهمه بأخذه على محمل الجد أكثر من اللازم بإضفاء الغموض على دافع الموت وتجاهل ديناميات الرأى الذى طرح فيه[٢]. وما يبهر ديريدا فى "ما وراء مبدأ المتعة" هو فكرة التكرار التى يكتشفها فى كل من مضمونه ولكنته الخاصة؛ ويعود إلى "ما وراء مبدأ المتعة" فى كل أعماله بعناد لا يقل عن عودة دافع الموت عند فرويد لـ «حالة سابقة للأشياء».

---

(١) من طرق تأويل ملاحظة لاكان بأن «الرسالة لا تعترف بالتقسيم» بل تظل كما هى أن كل محاولة لتقسيم الرسالة تنتج رسالة أخرى؛ فالرسالة لا تدمر لا بالتقسيم ولا بالشلل، لأنها تظل رسالة سواء أكانت مقلوبة أو مفتتة أو متناثرة أو مشوهة عمدًا أو مودعة مكتب الرسائل الميتة.

(2) Derrida, 1987, p. 377

يتلاعب عنوان ديريدا بمصطلح "تأمل" الذى يفتتح به فرويد الفصل الرابع من "ما وراء مبدأ المتعة": «يلى ذلك التأمل، تأمل مستبعد غالبا ...» المعنى الأولى للتأمل هنا الافتراض، إلا أن التلميحات الثانوية للمراهنة، المجازفة، المقامرة، وتلميحات المعاينة أو المشاهدة، فلها دورها فى مخطط فرويد أيضا. كل هذه المعانى تلتقى فى لعبة تسمى "فورت دا" يرمى فيها صبى صغير (هو إرنست حفيد فرويد) بكرة قطن فى فراشه الذى تحيط به الستائر مطلقا صوتا ساديًا "ووو"، ثم يستعيدها مطلقا صوت "اااا" تعبيرا عن الرضا بينما تشاهده أمه وجده. يفسر فرويد هذين المقطعين الصوتيين بأنهما بقايا اللفظين الألمانيين **fort** (رحَل) و**da** (هنا) ويقول إن الصبى يحاول أن يسيطر على قلق الانفصال عن أمه بتمثيل رحيلها وعودتها المتكررين. ويرى فرويد أن هذه اللعبة تمثل وظيفة تشبه وظيفة المأساة، حيث تلقى على الجمهور تجربة الفقد الأليمة بينما تنتزع المتعة من السيطرة الجمالية على التجربة. إلا أن فرويد يلاحظ أن حفيده يمثل المشهد الأول الأليم، مشهد الرحيل، بصورة متكررة أكثر من المشهد الثانى، أى مشهد العودة، مع أن استعادة البكرة يفترض أن يكون أكثر إمتاعا من فقدانها[١]. يرى فرويد أن هذه المقامرة الإدمانية بالفقد تكشف عن عنصر "شيطانى" فى دافع التكرار يطغى فى النهاية على مبدأ المتعة. وعلى هذا الأساس يفترض وجود «قوة أخرى فى الحياة العقلية نسميها غريزة العدوان أو غريزة الهلاك حسب أهدافها، ونرجعها إلى غريزة الموت الأصلية للشىء الحى»[٢]. وتؤكد الفصول اللاحقة من كتاب "ما وراء مبدأ المتعة" (برعونة تأملية تشبه رعونة إرنست) أن «الهدف من الحياة برمتها الموت»، وأن الغرائز هى الدوافع «المتأصلة فى الحياة العضوية لاستعادة

(1) Freud. 1920. pp. 24. 14-17.
(2) Freud, 1937. p. 243.

حالة سابقة للأشياء» لا وجود لأسبقها[١]. وهكذا فمبدأ المتعة الذى يهدف للثبات أو التوازن داخل الكائن الحى تسطو عليه غرائز الهلاك التى تتوق للثبات النهائى للموت، رقدة الجماد الباردة[٢].

ومنطق حافز الموت حسب قول ديريدا يعاد تمثيله فى "ما وراء مبدأ المتعة" نفسه عندما يلعب فرويد كمقامر أو "مضارب" لعبة "فورت دا" مع كل شىء يعرض تفوق مبدأ المتعة للخطر. «ما يكرر نفسه ... هو حركة المضارب التى لا تعرف الكلل لكى يرفض، لكى ينحى، لكى يخفى، لكى يُبعد **(fort)**، لكى يرجئ كل ما يبدو أنه يضع م م موضع الشك»[٣]. و"م م" هنا اختصار لمبدأ المتعة، وبين الطلبة اختصار لـ "الأستاذ الناظر"، كما ترمز إلى الجد **(pépé)**: والد إرنست الذى يحاول الصبى أيضا أن يبعده (فيصرخ فى لعبه قائلاً "اذهب إلى الجبهة" (**Geh in K(r)ieg!**) حين يعود أبوه من الحرب الكبرى)؛ وفرويد نفسه أبو التحليل النفسى، وأبو صوفى أم إرنست التى توفيت فى سنة ١٩٢٠ عندما أوشك فرويد أن يفرغ من "ما وراء مبدأ المتعة". وبلعبه "فورت دا" فإن إرنست يلعب "لعبة النحلة" مع لعبه: فهو يرمى نحلته بعيدا، يرمى قضيبه بعيدا (القضيب فى حالة فورت و دا دائمة فى التحليل النفسى) بل يرمى بنفسه بعيدا، وفى مرحلة لاحقة من اللعبة يكتشف كيف يجعل صورة مرآته تختفى: يضحك بالنيابة عن تناتوس رمز الموت ويقول "تُنة ووو" (الصبى مضى)[٤]. والمعانى المتعددة لمبدأ المتعة بالنسبة لديريدا تقابل المواضع المتعددة التى يتخذها فرويد فى داخل هذا النص: الجد، الأب، الأخ

(1) Freud. 1920. pp. 36-8.

(٢) أول تعبير لفرويد عن "مبدأ الثبات" يطالعنا فى كتابه "دراسات عن الاضطراب العصبى" (Freud. 1893-5. p. 197).

(3) Derrida. 1987. p. 295.

(4) Freud. 1920. pp. 16. 15n.

الأكبر (فكما حدث لإرنست أثيرت غيرة فرويد العنيفة بمولد أخ أصغر توفى رضيعًا مثل هاينرلى شقيق إرنست)، شاهد، راوٍ، مضارب، متحدث باسم مبدأ المتعة، شرطى مباحث لحافز الموت، وأبو "العلم" الذى يحمل اسمه.

فى تحليل ديريدا يرمز مبدأ المتعة أيضًا للمبدأ البريدى، أى مبدأ إرسال الطرد دون ضمان لعودته. ففى تناوله حافز الموت يلقى فرويد بمبدأ المتعة بعيدًا على أمل المضارب بأن يتجاوز الربح الخسارة، ويطلق كل ما ينطوى عليه لفظ "بريد" من قوى - إرجاء، إرسال، مسافة، زلل، نشر - تنحرف بالرسالة عن وجهتها. وفى كتابه اللاحق بعنوان "حمى السجلات" (١٩٩٦) يشير ديريدا إلى أن التحليل النفسى نفسه وبصورة استثنائية فى تاريخ المشروعات العلمية يقوم على مراسلة بريدية هى رسائل فليس التى يتولى فيها فرويد تحليل نفسه. وهكذا فالإرجاء المتأصل فى البريد («رسالة بخط اليد تستغرق أيامًا عديدة لكى تصل لوجهتها فى مدينة أوروبية أخرى ولا شىء يفلت من هذا التأخير») جزء أصيل من التراث الفرويدى[١]. وهذا الإرجاء له مكانته أيضًا فى "ما وراء مبدأ المتعة" نفسه حيث يتم تصور الحياة منحنى (**Umweg**) واسع يرسل الموت نفسه لنفسه عبره، كرسالة تعود لمرسلها[٢]. يقول فرويد: «يريد الكائن الحى ألا يموت إلا بطريقته»؛ والمؤثرات الخارجية وحدها التى تحدث التوتر الذى يجبر الجوهر الحى على «الانحراف عن مسار حياته الأصلى ويقوم بانعطافات معقدة قبل أن يبلغ هدف الموت»[٣]. وهو رأى يطرح على ديريدا أن حافز الهوية الذاتية، دافع التغلب على الانقسام الكامن فى المبدأ البريدى وإعادة توحد المرء مع أصله الصرف،

---

(1) Derrida. 1996. p. 17.

(٢) سبق نيتشه فرويد فى وصف الحياة بأنها نوع نادر من الموت (انظر ديريدا، ١٩٨٧، ص٣٥٥).

(3) Freud. 1920. pp. 38-9.

أقوى من دافع الحياة أو دافع المــوت. إلا أن مــضاربات فرويــد الاســتطرادية والمتعرجة التى تفقد رؤية هدفها الواضح دومًا تعيد تمثيــل هــذا "المنحنــى الــلا متناهى" الذى يترقب به مبدأ المتعة دافع الموت ويمنع الآراء أو الأحياء من تحقيق التطابق مع الذات(١).

ومن تأملات ديريدا المذهلة فى دوافع "ما وراء مبدأ المتعة" ما ينــشأ عــن ملاحظة عابرة لفرويد عن لعبة "فورت دا". إذ يبدى فرويد دهشته لإصرار الصبى على إلقاء البكرة فى مخدعه بدلاً من جرها وراءه كقطار. فيــشير ديريــدا إلــى أن فرويد:

«يبدو مندهشًا، ويضيف إلى دهشته ندمًا على أن الصبى لم تساوره فكرة جر البكرة وراءه واللعب على كونها عربــة أو قطار. كأن المرء يمكن أن يراهن على أن المضارب (الذى يعــد ميله العكسى، أى رهاب السكك الحديدية [Eisenbahn]، معروفًا بما يكفى لوضعنا على الطريق) كان سيلعب هو نفــسه بإحدى هذه "الأشياء الصغيرة" (kleinen Gegenst□nde)، ... لو كان يلعب فى دار حفيده (وبالتالى يعلب مع ابنته (صوفى)، لأن البكرة تحل محلها ... أو على الأقل ليست سوى أثر أو قطار يؤدى إليها بتتبع خيطها لكى تفارقها مرة أخرى)، وكــان الجــد سيلعب لعبة العربة ... لكن الفكرة لم تخطر على بــال إرنــست. وبدلاً من اللعب على الأرض (am Boden) يصر على إدخال المخدع فى اللعبة ... (ترجمة بتصرف)

(1) Derrida. 1987. p. 284.

هذه المتاهة من التوريات والأقواس تتطلب بعض الحل. ما سبب حيرة فرويد من عدم تفكير الصبي في لعب لعبة القطار بالبكرة؟ هل لأن البكرة التي ترمز لابنة فرويد وأم إرنست مقحمة بشكل موحٍ في الفراش؟ كثيرًا ما يتجاهل المعلقون أن إرنست ليس في الفراش عندما يقذف بالبكرة بعيدًا؛ من ثم فالفراش هو الـ "فورت"، ولكن «ربما لم يكن "فورت" بما يكفي بالنسبة للجد الذي كان يتمنى أن يلعب إرنست بصورة أكثر جدية على الأرض دون التقيد بالفراش»[1]. ولجزء من رحلة البكرة أيضًا كانت لدى فرويد أسباب أكثر إلحاحًا لينشغل بالقطارات في وقت الكتابة. ففي ٢٥ يناير ١٩٢٠ توفيت صوفي؛ إلا أن السكك الحديدية كانت معطلة فلم يتمكن والداها من اللحاق بها. فكتب فرويد يقول:

> «ظللنا قلقين عليها لمدة يومين، لكننا كان الأمل لايزال يراودنا (في أن تعود؟). من الصعب أن يحكم المرء من بعيد. لايزال البعد قائمًا. فلم نتمكن من أن نلحق بها كما تمنينا فور أن بلغتنا الأنباء المزعجة، إذ لم تكن ثمة قطارات، ولا حتى قطار لعبة. وحشية عصرنا السافرة تلقي بثقلها على كواهلنا. ابنتنا المسكينة سيُحرق جثمانها غدًا».

صوفي إذن "فورت"، لكن أبيها ينكر أية صلة بين "وفاة الأبناء أمام أعين آبائهم" وكتابه عن دافع الموت. لو كان يحلل أحدا غيره كما يعترف لكاتب سيرته «لأكدتُ على الصلة بين موت الابنة ومفاهيم الـ **Jenseit** (ما وراء مبدأ المتعة). ومع ذلك فهي خطأ لاتزال». فليس ثمة صلة كهذه ولا قطار أفكار كهذا. يقول فرويد: «الـ **Jenseit** كُتب في سنة ١٩١٩ وكانت ابنتي آنذاك شابة يافعة، توفيت

(1) Derrida, 1987, pp. 314-15.

فى سنة ١٩٢٠». ومع ذلك فهو يصرح فى موضع آخر أن الكتاب «كان انتهى لتوه» حين توفيت صوفى، وأن مصطلح "دافع الموت" ظهر عقب وفاة كل من صديقه أنطون فون فرويند وصوفى(١). ويتساءل إرنست جونز، أليس ثم بعض "إنكار داخلى" فى ضمير فرويد عن "ما وراء مبدأ المتعة" الذى استمرت كتابته دون انقطاع يوم واحد؟ يقول فرويد فى رسالة إلى فيرنتشى كتبها بعد حرق جثمان صوفى بأسبوعين: «الموت على ما فيه من ألم لا يؤثر على موقفى من الحياة».

وسواء ظهرت نظرية دافع الموت فى رد فعل لوفاة صوفى أم لا فإن إحساس فرويد بأن كتاب تراجمه سيستسهلون هذا الاستنتاج وسعيه الدءوب لصده أثارا فضول ديريدا. ماذا يحاول فرويد أن يخبئ؟ هل هى الطريقة الغريبة التى تم بها توقع وفاة صوفى فى فصول "ما وراء مبدأ المتعة" السبعة، وهو عدد يرمز لـ "طفلة الأحد" التى ولدت فى اليوم السابع وتوفيت بعد أسبوع من زواج دام سبع سنين؟ وهكذا فإن الفقد (fort!) الذى كان على فرويد أن يعانيه يكرر نفسه بصورة شيطانية فى أرجاء نصه (da!) فى أعراض كالعدد سبعة؛ أو البكرة التى كان يجب أن تكون قطارًا؛ أو دافع الموت الذى تمارس به هو نفسه لعبة "فورت دا" فيظهر ثم يختفى «بينما يحكى حكايات عدة ويهيئ مشاهد عدة» (يشير ديريدا قائلاً "فى الموت صمت ميت" فى نصف كتاب "ما وراء مبدأ المتعة"(٢)).

هذه القراءة المبدعة – والمؤثرة – لكتاب "ما وراء مبدأ المتعة" تستعين بالإجراءات نفسها التى يستعين بها أى تحليل نفسى قائم على التراجم ولو أن ديريدا كان يعترض على المقارنة. وهو يأسى بالفعل على "الأسلوب النفسى الساحق القائم على التراجم" الذى اتبعه كتّاب أخبار فرويد (كإرنست جونز وماكس شور)

---

(1) Derrida, 1987, pp. 331, 328-9.
(2) Derrida, 1987, pp. 329, 262, 353.

فى النقل عن "ما وراء مبدأ المتعة" باعتباره حكاية تفاعلية[1]. وفى المقابل يهمل ديريدا العلاقة التجريبية بين وفاة صوفى ومولد دافع الموت: فإكرامًا لفرويد يقول إن التواريخ لا تتطابق. إلا أن تأويل ديريدا نفسه أكثر ترويعًا من تأويلات كتّاب سيرة فرويد، فهو يرى أن وفاة صوفى جرى التنبؤ بها ولم يتم تذكرها فى نص فرويد. فهل هذه نوبة تصوف - أو علم معانى الأعداد - من جانب ديريدا؟ أم تراه يعزو لنص فرويد الانتكاسات الزمنية لـ **Nachträglichkeit** (الفعل المؤجل) التى تسعى بها النفس جاهدة للسيطرة على الجرح بعد وقوع الحدث عن طريق إحداث قلق كان ينبغى أن يستثار قبل المصاب غير المتوقع؟ أم أنه يتتبع دافع التكرار الذى لا يقاوم والذى يجتاز الحدود الفاصلة بين الحياة والنص، ما قبل وما بعد، السبب والنتيجة، نشر الأعراض التى لا تشير إلى شىء قبل انتشارها؟ ولو كان الحال كذلك فوفاة صوفى وليس نقض هذا الدافع الذى لا يقاوم ينجرف نحو دوامته، يتدحرج فى دوراته التى لا ترحم.

كان يمكن مناقشة هذه التساؤلات بصورة مطولة؛ ويكفى القول إن مناهج ديريدا فى التأويل لا تختلف كثيرًا عن مناهج كتاب السير النفسيين مما يهاجم، حتى وإن كان يرى فى نص فرويد "النذير الصاعق" لا النصب التذكارى أو "التابع الوفى" لوفاة صوفى[2]. وينشر رسائل فرويد الخاصة مثلاً بقدر ما استفاد فرويد نفسه من الروابط الذهنية الحرة لمرضاه فى تحديد معنى أحلامهم. وبتحفظ شديد يتقبل ديريدا الفكرة القديمة التى ترى أن حياة الكتّاب تثرى كتاباتهم؛ فكان يرى أن تقارير وفاة الكاتب كان مبالغًا فيها إلى حد بعيد[3]. ويصر على البعد الخاص بالسيرة الذاتية

(1) Derrida, 1987, pp. 328-9.

(٢) المصطلحان المخادعان "النذير الصاعق" و"تابع الموت الوفى" مستمدان من فرويد، "الصاعق" (١٩١٩، ص٢٣٥) و"ما وراء مبدأ المتعة" (١٩٢٠، ص٣٩) على التوالى.

(3) Derrida, 1984b, p. 22.

لا فى "ما وراء مبدأ المتعة" وحده، بل فى الكتابات الفلسفية بعامة، والتى تـضعف الآثار العنيدة لتاريخيتها تطلعاتها للعالمية دائمًا. و"ما يتعلق بالسيرة الذاتية" بالنـسبة لديريدا يشير لا إلى كمال الوجود الإنسانى ولا لنوايا الكاتب، بل إلى تطفل نـوازل الكتابة على تجرد العقل الخالص. و"ما يتعلق بالسيرة الذاتية" يعلـن عـن وجـوده (فى رأى روبرت سميث) فى «تفتح الأدبى فى الفلسفى»[1]. وكان هيجـل يـصر على «الهدف الأوحد للتساؤل الفلسفى استبعاد كل ما هو عـارض»؛ أمـا ديريـدا فيؤكد أن اسم الكاتب، جسد الكاتب، وضع الكاتب فى المكان والزمان هى عوارض عنيدة لا قبل للفلسفة بالتخلص منها[2].

ظهـر ارتيـاب ديريـدا فـى الترجمـة النفـسية فـى أول أعمالـه (Of Grammatology 1976 [1967])، حيث أوضح كيف تم الزج برأى روسو فى الاستمناء باعتباره "تتمة خطرة" للجماع فى رأيه بأن الكتابة تتمة خطـرة للكـلام. يقول ديريدا محتجًا: «على الرغم من بعض المظاهر فإن تحديد موقع تتمة الكلمـة هنا ليس كله تحليلى نفسى لو فهمنا بذلك تأويلاً يخرجنا من الكتابة نحـو مـدلول يتعلق بكتابة التراجم»[3]. هذا التنصل الذى يـركن إلـى تحـذير مـشكوك فيـه (هل يستتبع التحليل النفسى بالضرورة هذا الفرار من الكتابـة؟) لا يثبـت بـراءة ديريدا من المناهج التحليلية النفسية. ومع ذلك فمغالطة الترجمة النفسية فـى رأيـه تكمن فى اعتبار الكتابة تابعة للكاتب، فى معاملة "العمل" باعتباره مجـرد تمثيـل "للحياة". ومفهوم التمثيل نفسه يقوم على "التراتبيات العنيفة" التى تشكل الفكر الـذى يربط بين اللفظ وما يدل عليه، ويميز الأصيل على المشتق، المدلول على الدالـة،

(1) Smith, 1995, p. 4.
(2) Smith, 1995, p. 13.
(3) Derrida, 1976, p. 159.

الحضور على إعادة العرض[١]. والترجمة النفسية تتواطأ فى هذا العنف عندما تفسر الدوافع اللا واعية بأنها السبب السالف الذى يعد النص تأثيره المؤجل. وهذا ما أطلق عليه نيتشه خطأ "أخذ الأخير على أنه الأول". ففى وقت القراءة يأتى النص أولاً، ودوافع الكاتب ثانيا حيث تستنبط من تأويلنا النص؛ ولا يرقى الكاتب إلى مستوى السبب وينزل النص إلى مستوى النتيجة إلا بقلب زمنى[٢].

فى تحليله روسو، يصدر ديريدا أيضًا حكمه الشهير: "**Il n'y a pas de hors-textc**" (ليس ثم شىء خارج النص)[٣]. معنى هذا أن روسو ليس معروفًا لقرائه إلا من خلال النصوص التى يكتب، والنصوص التى يكتبها غيره عنه. فليس ثم ذات ثابتة يتم التعبير عنها، لا أصالة فى داخل أو وراء هذه النصوص التى قد ينفذ القارئ إليها عبر الكتابة. من ثم فما يسميه ديريدا سيرة ذاتية لا يتألف من انعكاس لشخصية معروفة تمامًا، بل يشير إلى أجزاء متناثرة من احتمال عارض، كالقطار والسبعات التى تناثرت فى اختبار فرويد لدافع الموت. وهذا الحطام يتسرب من الذات ولا يعبر عنها؛ ويشهد بتناثر الذاتية وتقطيع أوصالها فى الكتابة لا بأى اكتمال فى الوعى.

إبراهام وتوروك: السرداب والسراب

الاتهام الأساسى إذن بأن ديريدا يتجه ضد التحليل النفسى هو أنه يسىء فهم

(١) انظر مثلا ديريدا (١٩٨٨ب)، ص٩٣: «كل الميتافيزيقيين من أفلاطون إلى روسو وديكارت وهاسرل انتهجوا هذا السبيل من تصور الخير باعتباره سابقا على الشر، الإيجابى على السلبى، النقى على غير النقى، البسيط على المركب، الجوهرى على العارض، المقلد على التقليد، إلخ. وليست هذه مجرد لفتة ميتافيزيقية ضمن لفتات أخرى، إنها الضرورة الميتافيزيقية التى هى الأكثر ثباتا، والأعمق والأكثر فحولة.

(2) Nietzsche, 1990, p. 47.
(3) Derrida, 1976, p. 158.

الذات باعتبارها خارجية وسابقة على النصية. إلا أن عمل إبراهام وتوروك يحتكم لديريدا نظرًا لإصراره على اللا ذات المحشورة فى الذات، وعلى بقايـا الآخريـة التى تؤلم الذات كأنها كسر من عظام نخرة. ولفهم انبهار ديريدا بهذا النوع المميـز من التحليل النفسى فلابد من تقديم وصف موجز لما جاء به من جديد.

كان نيكولاس إبراهام وماريا توروك مهاجرَين من المجـر حـصلا علـى عضوية معية باريس للتحليل النفسى وعملا محللين نفسيين سريريين مـن ١٩٥٦ فصاعدًا. وبعد وفاة إبراهام فى سنة ١٩٧٥ تولت توروك المسؤولية عن كتاباتهمـا المشتركة التى نشر اثنان من أكبرها بالإنجليزية حتى الآن: "الكلمة السحرية للرجل الذئب: اسم سـرى" (The Wolf Man"s Magic Word: a Cryptonymy, 1986) مع تقديم لديريدا؛ و"الـصدفة والجـوهر" (The Shell and the Kernell, 1994). وأساس عمل إبراهام وتورك التجريد الدلالى والدمج والاستبطان والترميز والخيال.

التجريد الدلالى أولاً وقبل كل شيء يشير إلى عملية يجـرد بهـا التحليـل النفسى مفرداته من مدلولاتها وينزع عنها تداعياتها العادية ويعيد نشرها فى خدمـة منطقه الذى يشبه الأحلام[١]. فمثلاً مصطلح "متعة" فى "مـا وراء مبـدأ المتعـة" محرف عن كل دلالاته الشائعة (رضا، لذة، سرور، فرح، إلخ) ويدل بدلاً من ذلك على متعة لا تختبر، بل قد تكون أقرب للألم إن اختبرت أصلاً. كما يجرد فرويـد مصطلح "جنس" من أى مدلول تطبيقى ويقول إن «مفهوم ما هو جنسى فى التحليل النفسى يشمل ما هو أكثر بكثير الجماع الجنسى؛ فيقل ويزيد أيـضا عـن معنـاه العام»: يقل بمعنى أن الجنسانية الطفولية "جانحة بأشكال متعـددة"، ومتقلبـة فـى هدفها ومفعولها؛ ويزيد بمعنى أن الرغبة الجنسية هى القوة التـى تحـرك أسـمى نواتج العقل[٢].

---

(1) Abraham and Torok, 1994, pp. 84-5.
(2) Freud, 1910, p. 214.

ويلجأ إبراهام وتوروك للاستعانة بالأحرف الأولى الكبيرة لتمييز مفـردات التحليل النفسي المجردة من دلالاتها عن مفردات الكلام العادى. هذا التحايل الكتابى يُشعر القارئ سلفًا بأن المفردات المجردة من دلالاتها تشير إلى شيء غير ماثل أو غير قابل للمثول في الوعي. «تكمن صرامتها في الطريقة المفـردة دائمًـا التـي تعارض بها الواقع الدلالى - Pleasure يجب أن تعنى pleasure»[1]. هذا الـنهج من الاستعانة بالأحرف الأولى الكبيرة يشبه خطأ ديريدا العمد فى تهجى الكلمـات (différance مثلاً) والنحت اللفظى (destinerring مثلاً) الذى يهدف إلى الإشارة فى اللغة إلى ما يفلت منها، أى ما يفلت مما يقصده الفاعـل المـتكلم. فمـصطلح "كتابة" (écriture) عند ديريدا قد يوصف أيضًا بأنه تجريد دلالى لأنه لا يشير إلى فعل نقش الكلمات على الورق إلا عرضًا، فى حين أنه يشمل النقش بكـل أشـكاله (الوسم، الوشم، الشف، الطبع، رسم الخرائط، الخدش، الحـرق، الخـرق) ونـشر النقش بما يتجاوز صلاحيات الفاعل.

كما يجد ديريدا فى عمل إبراهام وتوروك دعمًا لانشغاله بمخالفة البـاطن، سواء أكان الباطن هو الذات أو العقل أو نسق الفلسفة الـذى يُحـتفظ فيـه بهـذه المفاهيم. وإبراهام وتوروك بوصفهما محللين نفسيين مهتمان تحديدًا بباطن الـذات ودينامياته فى الاستيعاب والطرد. ويفرق الكاتبان بين نمطى الاسـتلهام النفـسى، "الاستبطان" و"الدمج"، حيث ينمى أولهما الأنا بينما يشطرها الآخر. والاستبطان هو الأداة التى تنمو بها الأنا من خلال تمدد غرائزها الجنسية الذاتية الأولية إلى حـب شيئى. والاستبطان لا يكتفى باستيعاب المفعول، بل يتغلب على كبت الدوافع التـى يوقظها المفعول ويعيد استيعابها فى أنا متمددة. وهذا المخاض يتحقق عن طريـق اللغة التى تحمل دائمًا وصمة النقص التى تنشأ منها، فالطفل لا يلجـأ للكلمـات إلا حين لا تتوفر الأشياء التى يريد. والفم الفارغ المحروم من الغذاء يمتلئ بالكلمات.

---

(1) Melville. 1986. p. 103; Derrida. 1986. p. xxxi.

أما الدمج فيتم عندما «تفشل الكلمات فى ملء فراغ الذات ومن ثم يُحشر شيء خيالى فى الفم مكانها»(١). هنا يعتمد إبراهام وتوروك على مفهوم فرويد عن الدمج كارتداد إلى الأخيلة الوحشية الطفولية التى تبتلع الأنا الشيء المفقود فى سعى يائس لحفظه من النسيان. ولكن ما أن يُلتهم الشيء حتى يفترس الأنا فى المقابل إلى أن «تُستلب الأخيرة تمامًا». وهكذا «يسقط ظل الشيء على الأنا» وتُغتصب الأنا من قبل الشيء المتكيس فى نفسه كأنه محارة تسحقها لؤلؤتها(٢). فالدمج، وإن كان مدمرًا فى جوهره، يلجأ للأنا كبديل أسهل عن الاستبطان. وبصياغة ديريدا تلجأ الأنا المسلوبة «فى مواجهة عجز عملية الاستبطان (التدريجية، البطيئة، المجهدة، الفعالة)» إلى الدمج.

والدمج يحدث سردابًا فى داخل الأنا يحفظ فيها الشيء وما أثار من عواطف فى الحجْر. إلا أن هذا السرداب وعلى خلاف اللا وعى الفرويدى لا يمثل مستودعًا لأفكار الوعى المبعدة. والسرداب فى رأى ديريدا «لم يعد يحشد مجازات اللا وعى السهلة (المخفية، السرية، الكامنة، إلخ) ...»(٣) وهى ليست رغبات النفس المكبوتة بل متع شخص آخر سُرقت منه ودفنت حية فى داخل السرداب: «لا تنشأ السراديب إلا حين يكون السر المشين هو مفعول الحب وحين يمثل هذا المفعول مثال للأنا بالنسبة للفاعل»(٤). وديريدا منبهر بهذه "الهندسة اللا كمية المذهلة" التى تطرد فيها النفس من عالمها ليدخله الآخر مغلقًا فى سرداب خارجى وباطنى النمو فى آن بالنسبة للذاتية؛ حيث يصبح الداخل خارجًا والخارج داخلاً فى عملية تغيير أوضاع يسميها فى موضع آخر "تغليفًا". ويقول: «من خلال الترميز يوصد باب

---

(1) Abraham and Torok, 1994, pp. 111-15, 127-9.
(2) Freud, 1917, p. 249.
(3) Derrida, 1986, pp. xix, xvii.
(4) Abraham and Torok, 1994, p. 131.

فى صمت كأنه ممر ملعون فى النفس»[١]. ولكن قد يُعثر على صورة أنسب فـــى حكايات بو عن دفن الأحياء من قبيل "سقوط بيت الحاجب" التى تدفن فيهـــا شـــقيقة الحاجب حية فى أعمق فجوة فى البيت، ثم تنفجر بقبرها وتهدم معها قصر العائلة؛ فالسرداب – الداخل والخارج، الحميم والغريب على السواء – يبتلع حرم النفس.

يرى إبراهام وتوروك أن أخيلة الدمج تتميز "بإلغائهـــا اللغـــة المجازيـــة". وهذه العملية التى يشار إليها أيضًا بـــ "التجريد من المجازية" أو"الترميـــز" تـــساعد على حماية المفعول المشفر من الدخلاء، بل من الأنا نفسها التى تنزل إلى مكانـــة حارس جبانة[٢]. ودراسة المؤلفين المطولة عن أعمال الترميز هى شرحهما علـــى تواريخ الحالة المرضية للرجل الذئب آكا سيرج بانكييف المهاجر الروسى الذى تم تحليله مرارًا من جانب فرويد ومن جاءوا بعده فى فيينا دون التوصل لعلاج ناجع. ويرى إبراهام وتوروك أن سبب هذا الفشل أن هذا المريض الذى لا يشفى الـــشهير كان "شفر" مشهدًا صادمًا فى طفولته لأخته وهى تدلك أحد أعضاء أبيه، ودليلهمـــا أن الفعل الروسى الذى يعنى "دَلَّك" – تيرت – يعاود الطفو على الـــسطح ضـــمن أعراض الرجل الذئب وذكرياته وأحلامه. وهكذا أصبحت "تيرت" "كلمة ســـحرية" أو"اسمًا رمزيًا" ممنوعًا من التداول لا ينطقه الرجل الذئب، ولكنه مجبر على إعادة تمثيل دوره: فيتماهى مع أبيه ويصل للشبق بدلاً منه من خلال الكلمة المرفوضـــة التى ترمز إليه[٣]. هذا التفسير وإن بدا غير معقول ليس أغرب من حدس فرويـــد الأصلى بأن الرجل الذئب لابد أن شاهد أبويه فى حالة جماع من الخلف **(a tergo)** ثلاث مرات فى تمام الساعة الخامسة من بعد ظهر أحـــد الأيـــام. ويبـــدأ المـــرء

(1) Derrida, 1986, pp. xix, xvii.
(2) Abraham and Torok, 1994, pp. 132, 105n, 159.
(3) Abraham and Torok, 1986, pp. 18-19.

فى الشك فى أن تفسير فرويد عرض لا تشخيص لمرض الرجل الذئب، وأن التحليل اللاحق استسلم للعدوى أيضا. وكما يشير جوناثان بيرت فكل مفسر يبدو مرغمًا على استدعاء رؤى دخيلة للمشهد الأولى حتى يعلل التأثيرات المتكررة الغريبة[1].

ومما يذكر أن إبراهام يميز أسرار السرداب عن أسرار اللاوعى الفرويدى، فالأخيرة مكبوتة والأولى لا سبيل لمعرفتها. وما ينتابنا من السرداب ليس رغباتنا المكبوتة، بل «الفجوات التى تتركها فى داخلنا أسرار غيرنا». ويجسد إبراهام أداة هذا الهاجس فى "الطيف":

> «الطيف تشكيل للا وعى الذى لم يكن وعيًا قط – لسبب وجيه. فهو يُتوارث بصورة لم تُعرف بعد من لا وعى الأبوين إلى لا وعى الطفل ... وعودة الطيف الدورية والقسرية تقع وراء نطاق تشكيل العرَض بمعنى عودة المكبوت؛ وهو يعمل كمن يتكلم من بطنه، كغريب داخل تضاريس الفاعل الذهنية»[2].

وقد يساعد مثال أدبى على إيضاح نظرية إبراهام عن هواجس ما بين الأجيال. ففى "أوديب فى كولوناس" لسوفوكليس يحتج البطل بعد نفيه لاقترافه على جريمتى قتله أبيه وزنا المحارم قائلاً: «أنا / عانيتُ هذه الفعال أكثر مما اقترفتها / كما قد أوضح لو جاز لى هنا / أن أحكى حكاية أبى وأمى ... / التى تخشوننى بسببها، حيث أنى أعلم الكثير»[3]. وتتناول مارى بالمارى هذه الإشارة، وتقول إن

(1) Burt, 1997, p. 10.
(2) Abraham and Torok, 1994, pp. 171, 173.
(3) Sophocles, 1954, lines 266-9.

جرائم أوديب التى اقترف عن جهل عاناها ولم يقترفها عقابا على جرائم أسلافه. وفى ما قبل تاريخ المسرحية كان لايوس أبو أوديب احتمى ببلاط بيلوبس وأجرم فى حق مضيفه بإغوائه ابنه كريسيبوس الذى انتحر خزيًا فيما بعد. والاسم كريسيبوس يعنى "الحصان الذهبى"؛ وتبين بالمارى كيف أن جرم لايوس يرتد على أوديب فى صور الجياد التى تلاحقه فى الثلاثية إلى أن يلقى حتفه أمام فرسان كولوناس المشاهير. وهذه الجياد الطيفية لا تمثل عودة المكبوت، فهى لا تنتمى لوعى أوديب. وهى ليست "الغرباء المألوفين" فى الكبت بل "أجساد أجنبية غريبة" منقولة من لا وعى الأب إلى لا وعى ابنه. وهى تشير (فى رأى إبراهام) إلى "التحريك اللفظى لسر مدفون حيًا فى لا وعى الأب": أى جرائم لايوس التى يعاقب عليها ابنه دون أن يدرى[1].

وطيف إبراهام يشبه تصور ديريدا عن الأثر فى أن كليهما يدلان على أسبقية لا تقاوم، ماضوية منيعة أمام الوعى لا تسمح بأن يُحس بها إلا من خلال عفويتها المتكررة. وعلى خلاف الأرواح التى كان فرويد يكافحها فالطيف لا يقبل أن يعاد إلى الوعى ولا أن يعاد دمجه فى قصة متماسكة فى حياة الفاعل. فالطيف يأتى من نفس شخص آخر، وتحديدًا من نفس أسلاف الفاعل، ويمر (حسب تعبير إبراهام) «بطريقة لم تتحدد بعد» (وراثيًا؟ هضميًا؟ بالتخاطر؟) إلى لا وعى الفاعل. إذن فالفارق بين الطيف وأثر ديريدا هو أن الطيف ينبع من ذهن، حتى إن لم يكن ذهن الفاعل، بل ذهن غيره؛ أما الأثر فيسبق الفاعل وينتشر آليًا دونما اعتبار للأنساب. ولصياغة الأمر فى شكل معادلة فالطيف ينجم عن الفاعل، فى حين أن الفاعل ينتج عن الأثر.

---

(1) Abraham and Torok. 1994. pp. 171-6; Balmary. 1982. pp. 7-14. 19.

خاتمة

بينا فى هذا المقال كيف يلعب ديريدا لعبة "فورت دا" مع التحليل النفسى، فينبذه (بصيغته اللاكانية) حينًا ويفوقه حيلةً ("فرويد ومشهد الكتابة") حينًا آخر، وينتهجه ("للتأمل – عن فرويد") حينًا ثالثًا، ويجاهد من أجله (إبراهام وتوروك) حينًا رابعًا. إلا أن هناك تطورًا واضحًا تخضع فيه نزعة الشك الأولى عند ديريدا لمتعته فى تعقيدات الفكر الفرويدى التى لا تنضب. ويتفق قربه من فرويد مع تخليه عن الحلم الذى ولد من تطلعات الستينيات الفوضوية بأن مركزية الصوت قد يُستغنى عنها. وبدلاً منها يدرك ديريدا أن التفكيكية شريكة بالضرورة فى البنى التى تقوضها. وقراءته الفذة لـ "ما وراء مبدأ المتعة" بإسقاطها كل دعاوى الظاهرية تنتقل إلى ما وراء لعبة القبول والرفض الأكاديمية نحو منطق الحسم الغريب. وفى كتابه الحديث "حمى المحفوظات" (والتى قُدمت أجزاء منها فى سنة ١٩٩٤ فى متحف فرويد، ذلك البيت الكائن فى هامبستيد الذى قضى فيه فرويد الأشهر الأخيرة من عمره فى المنفى) يقول ديريدا:

> **«إن الرغبة فى الحديث عن التحليل النفسى، وادعاء عمل تاريخ التحليل النفسى من منظور لا تحليلى نفسى صرف مجرد من أى تحليل نفسى إلى حد الإيمان بقدرة المرء على محو آثار أى انطباع فرويدى، تشبه ادعاء المرء الحق فى الكلام دون أن يعرف ما يتكلم عنه، دون حتى أن يرغب فى أن يسمع أى شىء عنه»[١].**

---

(1) Derrida, 1996, pp. 54-5.

لا يحق للمرء أن يتكلم عن التحليل النفسى إلا من الداخل، كعرَض لا تشخيص، كجسم غريب مألوف بالنسبة للجسم الذى ينتهكه. والجسم الغريب، الحميم والدخيل فى آن، يمثل قوة نفور ذاتى متوطنة بالنسبة لعمليات الهوية. وبهذا المعنى فالتفكيكية يمكن اعتبارها مرضًا ناجمًا عن التحليل النفسى نفسه، عرَض لدافعه للموت – كأن التحليل النفسى مقدر له ألا يموت إلا بطريقته، أى أن يتفكك بالأداة نفسها التى شكل بها نفسه. ولكن إذا كانت التفكيكية تعطل التحليل النفسى فهى تهبه حياة أخرى نشطة بعد الموت أيضًا. ببساطة شديدة، يبدو فرويد أكثر تشويقًا لأن يُقرأ بعد أن اهتم به ديريدا – وكذلك يبدو ديريدا.

المصادر والمراجع

Abraham, Nicolas and Torok, Maria (1986), *The Wolf Man's Magic Word*, trans. Nicholas Rand (Minneapolis, MN: University of Minnesota Press).

—— (1994), *The Shell and the Kernel*, trans. Nicholas Rand (Chicago, IL: University of Chicago Press).

Anzieu, Didier (1989), *The Skin Ego*, trans. Chris Turner (New Haven, CT: Yale University Press).

Attridge, Derek and Ferrer, Daniel (eds) (1984), *Post-Structuralist Joyce: Essays from the French* (Cambridge: Cambridge University Press).

Aubert, Jacques (ed.) (1987), *Joyce avec Lacan* (Paris: Navarin).

Balmary, Marie (1982), *Psychoanalyzing Psychoanalysis: Freud and the Hidden Fault of the Father*, trans. Ned Lukacher (Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press).

Bloom, Harold et al. (eds) (1979), *Deconstruction and Criticism* (New York: Seabury Press).

Bonaparte, Marie (1949), *The Life and Works of Edgar Allan Poe*, trans. John Rodker (New York: Humanities Press).

Burt, Jonathan (1997), *Zootherapies and Freud's Animals around World War I*. Unpublished paper.

Culler, Jonathan (1994), *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism* (London: Routledge).

Davis, Robert Con (1988), 'Error at Yale: Geoffrey Hartman, Psychoanalysis, and Deconstruction', in Davis and Schleifer (1988).

Davis, Robert Con and Schleifer, Ronald (eds) (1988), *Rhetoric and Form: Deconstruction at Yale* (Norman, OK: University of Oklahoma Press).

Derrida Jacques (1976), *Of Grammatology*, trans. Gayatri Chakravorty Spivak (Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press).

—— (1978), 'Freud and the Scene of Writing', in *Writing and Difference*, trans. Alan Bass (Chicago, IL: University of Chicago Press).

—— (1979), 'Living on / *Border Lines*', trans. James Hulbert, in Bloom et al. (1979).

—— (1981), *Positions*, trans. Alan Bass (Chicago, IL: University of Chicago Press).

—— (1984a), 'Two Words for Joyce', in Attridge and Ferrer (1984).

—— (1984b), *Signéponge / Signsponge*, trans. Richard Rand (New York: Columbia University Press).

—— (1985), *The Ear of the Other: Otobiography, Transference, Translation*, ed. Christie McDonald (New York: Schocken Books).

—— (1986), '*Fors*: The Anglish Words of Nicolas Abraham and Maria Torok', trans. Barbara Johnson, foreword to Abraham and Torok (1986).

—— (1987), *The Post Card: From Socrates to Freud and Beyond*, trans. Alan Bass (Chicago, IL: University of Chicago Press).

—— (1988a [1975]), 'The Purveyor of Truth', trans. Alan Bass, in Muller and Richardson (1988).

—— (1988b), *Limited Inc.*, trans. Samuel Weber (Evanston, IL: Northwestern University Press).
—— (1991) 'Geopsychoanalysis – "and the rest of the world"', trans. Donald Nicholson-Smith, *American Imago*, 48:2, pp. 199–231.
—— (1996), *Archive Fever: A Freudian Impression*, trans. Eric Prenowitz (Chicago, IL: University of Chicago Press).
—— (1998 [1990]), 'For the Love of Lacan', in *Resistances of Psychoanalysis*, trans. Peggy Kamuf, Pascale-Anne Brault and Michael Naas (Stanford, CA: Stanford University Press).
Ellmann, Maud (ed.) (1994), *Psychoanalytic Literary Criticism: A Reader* (London: Longman).
Felman, Shoshana (1988), 'On Reading Poetry: Reflections on the Limits and Possibilities of Psychoanalytic Approaches', in Muller and Richardson (1988).
Forrester, John (1990), *The Seductions of Psychoanalysis: Freud, Lacan, and Derrida* (Cambridge: Cambridge University Press).
Freud, Sigmund (1953–74), Standard Edition of *The Complete Psychological Works*, trans. James Strachey, 24 vols (London: Hogarth Press).
—— (1893–95), with Josef Breuer, *Studies on Hysteria*, in Freud (1953–74), vol. 2.
—— (1910), '"Wild" Psychoanalysis', in Freud (1953–74), vol. 9.
—— (1917), 'Mourning and Melancholia', in Freud (1953–74), vol. 14.
—— (1919), 'The "Uncanny"', in Freud (1953–74), vol. 17.
—— (1920), *Beyond the Pleasure Principle*, in Freud (1953–74), vol. 18.
—— (1923), 'The Ego and the Id', in Freud (1953–74), vol. 19.
—— (1925), 'A Note upon the "Mystic Writing-Pad"', in Freud (1953–74), vol. 19.
—— (1928), 'Dostoevsky and Parricide', in Freud (1953–74), vol. 21.
—— (1930), *Civilisation and its Discontents*, in Freud (1953–74), vol. 21.
—— (1937), *Analysis Terminable and Interminable*, in Freud (1953–74), vol. 23.
Frow, John (1990), 'Intertextuality and Ontology', in Worton and Still (1990).
Heath, Stephen (1993), 'Cinema and Psychoanalysis: Parallel Histories, Missed Encounters'. Unpublished paper delivered on 11 November 1993 as the opening address to the 'Cinema and Psychoanalysis: Parallel Histories' Conference.
Jakobson, Roman (1988), 'Linguistics and Poetics', in Lodge (1988).
Johnson, Barbara (1988), 'The Frame of Reference', in Muller and Richardson (1988).
Joyce, James (1993), *Ulysses* (Oxford: Oxford University Press). First published 1922.
Lacan, Jacques (1977), *Ecrits: A Selection*, trans. Alan Sheridan (New York: Norton).
—— (1988), Seminar on 'The Purloined Letter', trans. Jeffrey Mehlman, in Muller and Richardson (1988).
Lodge, David, ed. (1972), *Twentieth-Century Literary Criticism* (London: Longman).
—— (1988), *Modern Criticism and Theory: A Reader* (London, Longman).
Melville, Stephen (1986), *Philosophy Beside Itself: On Deconstruction and Modernism* (Minneapolis, MN: University of Minnesota Press).
Muller, John P. and Richardson, William J. (eds) (1988), *The Purloined Poe: Lacan, Derrida, and Psychoanalytic Reading* (Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press).

Nietzsche, Friedrich (1990), *Twilight of the Idols and the Anti-Christ*, trans. R. J. Hollingdale (Harmondsworth: Penguin).
Plato (1973), *Phaedrus*, trans. Walter Hamilton (Harmondsworth: Penguin).
Poe, Edgar Allan (1988), 'The Purloined Letter', rpt. in Muller and Richardson. (1988).
Smith, Joseph H. and Kerrigan, William (eds) (1984), *Taking Chances: Derrida, Psychoanalysis, and Literature* (Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press).
Smith, Robert (1995), *Derrida and Autobiography* (Cambridge: Cambridge University Press).
Sophocles (1954), *Oedipus at Colonus*, trans. Robert Fitzgerald, in David Grene and Richard Lattimore (eds), *Sophocles I: The Complete Greek Tragedies* (Chicago, IL: University of Chicago Press).
Staten, Henry (1991), 'The Difference Between Lacan and Derrida', *Western Humanities Review*, 45:2, pp. 98–109.
Valéry, Paul (1972), 'Poetry and Abstract Thought: Dancing and Walking'. First published 1939. In Lodge (1972).
Weber, Samuel (1984), 'The Debts of Deconstruction and Other, Related Assumptions', in Smith and Kerrigan (1984).
Worton, Michael and Still, Judith (eds) (1990), *Intertextuality: Theories and Practices* (Manchester: Manchester University Press).

١٣

التفكيكية والتقنية

تيموثى كلارك

فى سنة ١٩٥٠ عرض الرياضى الإنجليزى آلان تورينج وهو أحد مخترعى الحاسوب تجربة أصبحت منذ ذلك الوقت عنصرًا أساسيًا فى أى نقاش حول "الذكاء الآلى"[١]. وفى "لعبة المحاكاة" عرض تورينج ثلاثة لاعبين، كلّ فى غرفة منفصلة يتواصلون بالكتابة. اثنان منهم، رجل وامرأة، يسألهما الثالث وهو قاضٍ. مهمة الرجل أن يقنع القاضى بأنه امرأة، ويفوز لو عجز القاضى عن تحديد جنسه أو أخطأ فى تحديده[٢]. ثم رأى تورينج أن تحل آلة "ذكية" محل الرجل. وتظل اللعبة كما هى إلا أن دور القاضى يصبح الآن تحديد أى اللاعبين من البشر. وعرض تورينج لعبة المحاكاة كطريقة عملية للتعامل مع سؤال «هل يمكن للآلة أن تفكر؟» وعُرفت منذ ذلك الحين باختبار تورينج[٣].

لو قدر لآلة أن تنجح فى هذا الاختبار بصورة تامة وحاسمة فسيكون هذا دحضًا عمليًا نهائيًا لفكرة عن التقنية سيطرت على الفكر الغربى لحوالى ثلاثة

---

(1) Turing, 1950.

(٢) على الرغم من إلغاء مسألة الفارق بين الجنسين فى اختبار تورينج النهائى فمن الصعب ألا يقرأ المرء اللعبة الأولية لرجل يقلد امرأة دون أن يتذكر عداء تورينج للشذوذ وانتحاره فى النهاية بقضم تفاحة مسمومة كحواء.

(٣) للمزيد عن الحالة المعاصرة لاختبار تورينج تنظر Dennett, 1998.

آلاف سنة مع بضعة استثناءات ذات شأن[1]. فكانت وجهة النظر التقليدية الأرسطية أن التقنية عرَضية بالنسبة للطبيعة البشرية باعتبارها أداة تتحقق بها بعض الغايات. والتقنية علم تطبيقي، أداة للمعرفة. وعكس هذه الفكرة مما يُسمع كثيرًا حاليًا هو أن الآلة سيطرت على صانعها (وحش فرانكنشتاين). فالرؤية الذرائعية للتقنية تضعها مع المفاهيم التقليدية للمحاكاة والتمثيل – فهي في الأساس أداة، مجرد أداة تصادف أن تعمل بشكل جيد أو رديء.

ولابد لأي دارس للتفكيكية أن يصطدم باسم اختبار تورينج "لعبة المحاكاة". ومن الواضح أن أعمال ديريدا لها صلة بمشروعات "الذكاء الاصطناعي" التي تسمى دراسة الآلات القادرة على عمل أشياء يمكن للعقل أن يعملها. وكأعمال ديريدا يتداخل "الذكاء الاصطناعي" مع العلاقات المراوغة بين التقنية واللغة. فكلاهما ينشر الاستعمال الخطأ للألفاظ (من قبيل "ذكاء الآلة" أو "التمثيل الأصيل") في إعادة صياغة المفاهيم الفلسفية ومناقشتها. وكلاهما يعطي مكانًا أساسيًا لمسألة المحاكاة – أي نوع من الجهد العلمي يرى نفسه بالصورة التي تحددها "لعبة محاكاة" مستقبلية ما (انظر كلارك، ١٩٨٥)؟ بل إن مصطلح "الذكاء الاصطناعي" يشبه مصطلح "التفكيكية" التعس في تحييده كصورة نمطية للثقافة الشعبية. إلا أن التفكيكية لها أيضًا صلة وثيقة بنقد عمل ما في الذكاء الاصطناعي وتؤكد حدود إضفاء الصفة الرسمية عليه.

سنعود "للعبة محاكاة" تورينج من حين لآخر وفي ختام هذا المقال. وقوتها هنا كتجربة فكر ترجع للطريقة التي تفتح بها مسألة التقنية بإلحاح جديد بقدر ما تعمل التفكيكية على التعارض بين الطبيعي والاصطناعي، بين الحضور والتمثيل،

---

(١) مارتن هايدجر في المقام الأول (انظر هايدجر، ١٩٧٧) و(هود، ١٩٨٣) وعمانويل كانط (انظر بننجتون، ١٩٩٦).

بين الشيء نفسه والعلامات، وبقدر ما تعمل على التفرقة بين الفكرى والحسى فى تكوين فكرة العلامة.

إن العالم المعاصر عالم أزمة عامة فى الطبيعى. ويتخذ ذلك شكل جدل حول استخدام العقاقير الاصطناعية فى الرياضة وقضايا حقوق الحيوان والهندسة الوراثية وسلطة وسائل الإعلام الجديدة والجراحات الترقيعية الإلكترونية. إنها أزمة تساعد على كشف ما يسميه ديريدا "الحالة التقنية":

> «ليس ثم جسم أصيل طبيعي: فالتقنية لم تضف نفسها من الخارج أو بعد الحقيقة كجسم دخيل. أو على الأقل هذا الملحق الدخيل أو الخطر يعمل فى الباطنية المثلى "للجسم والروح". فهو فى قلب القلب فعلاً»[1].

إن فكر ديريدا عن الموضوعات المتميزة للعلوم التطبيقية والعلوم التقنية، وإن كانت الصلة بينها وثيقة يعد دقيقًا ومعقدًا. وهو يتبع ما قد يعتبر إستراتيجية مزدوجة. فلندلف إليها فى قسمين.

التقنية الأصيلة

"خيار تورنج" (١٩٩٢) رواية تدور أحداثها فى عشرينيات القرن الحادى والعشرين، وشارك فى تأليفها مارفن مينسكى الذى يعد أحد كبار مفكرى الذكاء الاصطناعى. وبطلها برايان ديلانى هو أول من بنى ذكاء آليًا ناجحًا. وفى هجوم تعرض له مختبره تطلق عليه النار ويتضرر مخه. إلا أنه يستعيد جزءًا كبيرًا من

(1) Derrida, Points, 1995, pp. 244-45.

المعرفة التى كانت لديه قبل إطلاق النار عليه بفضل جراحة ترقيعية متقدمة شملت زرع حاسوب صغير فى جمجمته يتقدم حتى مرحلة صباه. لكنه لايزال بحاجة لاستعادة ملاحظاته السابقة فى مسعى للحاق بنفسه:

«قضى الصباح فى استرجاع ملاحظاته ومحاولة استعادة أى إحساس بالعمل الذى أنجز وبأبحاثه وما حقق – كل ذكرياته التى أتت عليها الرصاصة. كان إحساسًا غريبًا ذلك الذى راوده وهو يطالع ما كَتب، كأنها رسالة من القبر. فالمخ الذى كتب هذه الملاحظات ميت وسيظل ميتًا أبدًا. وعرف ألا سبيل ... لأن يعود الرجل الذى كان ... الذى كتب هذا التقرير الأول ...»[١]

تجربة ديلانى فى "خيار تورنج" لا تختلف إلا فى الدرجة من عمل الذهن العادى من دقيقة لأخرى، تفكيرى وقراءتى لآخر مسودة لملاحظاتى عن التفكيكية مثلاً، ومراجعتها وإعادة صوغها والتوسع فيها. وما من تفكير يمكن تصوره بمعزل عن تقنيات على شكل أنساق علامات يبدو كأنه يستخدمها، ولكنها حالة لها هويتها الخاصة. فلنتفكر فى الضربة التى تلقاها الغرور الكامن فى ثورات فكر لن تنشأ إلا نتيجة إحلال الأعداد العشرية العربية محل الأعداد الرومية فى الحساب. حاول مثلاً أن تأتى بحاصل ضرب CLVII فى DCV وقارن ذلك بالسهولة النسبية لإجراء العملية نفسها فى صورة ١٥٧ × ٦٠٥. هناك شىء واحد لابد حتى لاختبار تورنج ناجح جزئيًا أن يؤكد عليه هو أن جوهر الإنسان لا ينفصل عن تقنية ما.

(1) Harrison and Minsky. 1992. pp. 238-9.

يضع ديريدا كما فعل مارتن هايدجر قضايا التقنية لا فى المقام الأول فى بناء الأعمال الهندسية الضخمة ولا حتى فى صناعة السلاح الحديثة، بل فى ألفة علاقة التقنية بالتفكير الإنسانى، لا سيما فى الألفة بين التقنية واللغة(١). وتلتزم أعماله بنتائج تلقى الأشياء التقنية (بما فيها أنساق العلامات) على أن لها كيانًا يقاوم الفهم من منظور وظيفة أو غرض مفترض ما من أجل البشر. وتقاوم تشويه التقنى والآلى فى الفكر الغربى، وهو تشويه يتم كما فى هجوم أفلاطون على الكتابة فى "فايدروس" للدفاع عن مثل أعلى لنفس تتمالك نفسها تمامًا أو ضبط نفس وعى ذرائعى(٢). وحضور الأخير الذاتى المفترض عند ديريدا غير ممكن إلا على أساس ما قد يسمى "تقنية أصلية"(٣)، وهو مصطلح يُستعمل خطأ ويقاوم النسق المتوارث للمفاهيم الداعمة تبادليًا التى يتم بها دائمًا تعريف أفكار البشر والتقنيات. «ليست هناك تفكيكية لا تبدأ مرة أخرى بالتشكيك فى الفصل بين [illegible] والتقنية، لا سيما حين تكون لديها كفاءة تراتبية مهما كانت سرية أو دقيقة أو منكرة»(٤).

"التقنية الأصلية" قد تعتبر بدايةً مصطلحًا لما كان ديريدا يسميه فى أعماله فى الستينيات "كتابة" أو "كتابة أولية"، لكننا هنا نركز على قضايا حالة التقنيات التطبيقية. والكتابة بالمعنى التطبيقى تعد تقنية من هذا النوع، إلا أن التفكير فى كليهما لابد أن ينفتح على قضايا الغيب:

> «ليست الكتابة شيئًا مساعدًا فى خدمة العلم – وربما مفعوله – بل أولاً، كما يشير هاسرل فى "أصل الهندسة"، شرط إمكانية المفاعيل المثلى وبالتالى الموضوعية العلمية. وقبل أن تكون الكتابة مفعول المعرفة فهى شرط لها»(٥).

(1) Heidegger, 1977; Hood, 1983.
(2) Derrida, "Plato's Pharmacy", 1981.
(3) See Beardworth, 1996, p. 149.
(4) Derrida, 1986b, p. 108.
(5) Derrida, 1976, p. 27.

الكتابة تسجل الماضى بطريقة تنتج علاقة جديـدة بالحاضـر والمـستقبل، ما يمكن تصوره الآن ضمن أفق زمانية تاريخيـة وباعتبـاره عنـصر المثاليـة. وتمثل الكتابة مفاعيل مثلى بتمكينها من السمو بحقيقية زمن ما أو مكان ما. إلا أن شرط المثالية قابلية العلامة المكتوبة للتكرار عبر الزمان والمكان، نقش يعـد هـو نفسه مادى يحد بالضرورة من نقاء الغيب. كما أن هذه التقنيات – العلامـة التـى تقبل التعرف عليها والتى تشكل دعم المثالية – ليست لها مادية شئ مـادى قـائم بذاته، فهوية العلامة فارقة بالضرورة، ومسألة تتعلق باختلافها عن سائر العلامات. وقابلية التكرار ليست مثلى تمامًا ولا مادية تمامًا، بل تخلط بين تـصنيفى المثاليـة والمادية. وتقنيات العمل المكتوب تهدد المثالية التى تمكنها. وأول أعمـال ديريـدا وهو شرحه على "أزمة العلم الأوروبى والظواهرية الغيبية" لهاسـرل،[١] والـذى ترجمه بنفسه يتعلق بقلق هاسرل من أن النظريـات الرياضـية الهندسـية يمكـن استنباطها جبريًا – أى إن إقليدس يمكن استبدال آلة به. وإضفاء الطابع التقنـى – قابلية تكرار أو التلاعب بالعلامات التى لا تقوم على حدس واعٍ ما – يقدم باعتباره فقدانا للذاكرة كما فى مقابلة أفلاطون للسفسطة بالمعرفة الأصيلة[٢]. وكان هاسرل يتعذب بسبب قوة التشكيلات الحسابية فى الفلسفة وفى العلوم بصفة عامـة. وكـان يرى أن الحساب الضعيف الذاكرة أصبح يحدد جوهر الحداثة واغتـصب الحـدس التصويرى الذى يجب أن يكون قام عليه يقين الاستدلال فى الهندسة. وفى تـشبيهه الجهاز النفسى بلوح كتابة لا يمحى يظل فرويد أيضا ضمن حدود التصور التقليدى بقدر ما تظل النماذج التقنية التى يلجأ إليها مجـرد نمـاذج فـى نظـره أو أدوات مساعدة أو ملحقات بالعفوية المفترضة للذاكرة البشرية. ومع ذلك «فبعيدًا عن كون

(1) Derrida. 1978a.

(٢) انظر ديريدا، ١٩٨١، ص٦٣-١٧١.

الآلة غيابا صرفا للعفوية فإن تشبيهها بالجهاز النفسى يشهد بتناهى عفوية الذاكرة التى تضاف بهذه الصورة»[1].

من الجوانب التى يزداد تقديرها فى أعمال ديريدا بصورة مستمرة فى الأونة الأخيرة اهتمامها بالطريقة التى تتيح بها تقنيات التواصل المختلفة بنى جديدة للتفكير. ولها فى هذا الصدد صلات بالمفكرين فى ما يعرف بجدلية الشفاهية- معرفة القراءة والكتابة فى إشارة لنصوص والتر ج. أونج و"مدرسة تورنتو" (مارشال مكلوان، إريك هيفلوك، جاك جودى، إيان وات). ويعد كتاب "الشفاهية ومعرفة القراءة والكتابة: تقنيات الكلمة" (١٩٨٢) لأونج واحدًا من العدد الصغير جدًا من النصوص، إضافة إلى كتاب **Of Grammatology** لديريدا، التى تغير فكر المرء عن كل شيء تقريبًا. القضية هى الذاكرة الثقافية ومسألة تحديدها عبر تقنيات التواصل. فمختلف صنوف البنى النفسية والعقلية والاجتماعية يعتقد أنها تنجم مثلاً عن الانتقال من مجتمع شفاهى صرف (أى مجتمع لا يستعمل الكتابة) إلى مجتمع على قدر من معرفة القراءة والكتابة. ففى ثقافة ليس لديها مفهوم عن اللغة إلا باعتبارها صوتًا زائلاً لا تختلف المعرفة عما يمكن تذكره، والتاريخ مجموعة أساطير وأقوال ثابتة، وفكرة الموضوعية (فى أفعال الكلام منبتة عن كل السياقات الخاصة) تبدو مفككة أو غير ذات صلة. وتخزين المعرفة الذى تساعد عليه الكتابة يوجد تضاريس جديدة للفراغ الذهنى وفكرة الحقائق الموضوعية المدرجة فى بعض سجلات الغيب. وجاء دخول الطباعة أوروبا بمزيد من التحولات. فقدرة الفرد على الوصول إلى الكتاب المقدس شرط الإصلاح، يواكبه تزايد إضفاء الطابع الفردى والتحول الديمقراطى للقراءة. والأفكار تُبنى من خصوصية نفس جوهرية تستخلص من دوائر تواصل مباشرة. وينشأ المجالان العامان القومى والدولى بما

---

(1) "Freud and the Scene of Writing". Writing and Difference, 1978b, p. 228.

يسمح بظهور أفكار النظام الجمهورى والجدل الديمقراطى الحديثة. والنشر المكثف الدقيق للكشوف العلمية والرسوم البيانية يدعم معيار معرفة موضوعية تثابر بشكل مستقل على الجدل الإنسانى. ونشأة الذات الحديثة كفرد وموضوع للتصوير وفراغ للباطنية الخاصة لا تُدرك إلا فى ثقافة لديها طباعة مكثفة. وهناك حاليًا عديد من المزاعم المغالية عن تحولات ستحدث عبر ثورات جارية تتصل بالفضاء الإلكترونى وسائر وسائل الإعلام الإلكترونية.

لم يشر ديريدا لأونج أو هيفلوك قط على حد علمى. وقد يكون هذا أمرًا غريبًا لأن هذين المفكرين لا يقعان فى خطأ مؤرخى الكتابة الذين نُقدوا فى Of Grammatology، وخطأ الخلط بين سؤال "ما الكتابة؟" ومسألة الأصول التجريبية للكتابة. ووردت فى Archive Fever ،1996، ص١٨) عبارة ساخرة تقول: «ما لم يعد يدوَّن بالطريقة نفسها لا يُعايش بالطريقة نفسها». وكتاب Of Grammatology يسبق النقاشات المعاصرة حول نهاية شكل الكتاب باعتباره وسيلة الغرب الوحيدة لحفظ السجلات بعقود عدة:

> «فكرة الكتاب هى فكرة إجمال، ما لم يكن إجمالاً يشكله المدلول يسبقه فى الوجود ويشرف على نقوشه وعلاماته، ويستقل عنه فى مثاليته. وفكرة الكتاب التى تشير دومًا لإجمال طبيعى تعد غريبة على مغزى الكتابة».
>
> (ص١٨)

ويعود ديريدا مرارًا لمسألة أن شكل "الكتاب" يمر حاليًا بفترة من الفوران العام، ويبدو شكله الآن أقل طبيعية وتاريخه أقل شفافية من ذى قبل، فى حين أن المرء لا يستطيع أن يعبث به دون إثارة افتراضات جوهرية عن المعنى والهوية والذاتية والتقنية.

وورد فى Archive Fever: «البنية التقنية للسجلات تحدد أيضًا بنية المضمون القابل للحفظ حتى فى ظهوره للوجود وفى علاقته بالمستقبل» (ص١٧). كما يحتوى كتاب Archive Fever على ما العبارة الأكثر اقتباسًا فى كتاب ديريدا، والتى يتأمل فيها مدى خضوع مجال التحليل النفسى لبعض تقنيات الاتصال (وسائل الإعلام المطبوعة والخدمات البريدية التقليدية) والزلازل الفكرية والمؤسسية التى كانت ستنشأ لو أتيحت لفرويد وتلاميذه أية نظم اتصال حديثة كالفاكس وأجهزة التسجيل المحمولة والبريد الإلكترونى (ص١٧).

هذه الآراء كلها تدعم مدى اعتبار الإنسانى منشأ لأدواته - الذات نتيجة لتقنية لا واعية إلى حد بعيد. إذن فيم يختلف ديريدا عن أونج ومدرسة تورنتو؟

تعرضت مدرسة تورنتو للنقد بسبب حتميتها التقنية[١]. ويمكن القول إن هؤلاء المفكرين يتبنون المفهوم الذرائعى التقليدى للتقنية، ولكنهم يعكسونه: فالفكر يعتبر أداة تقنيات الاتصال المتغيرة. أما أونج فهو أبرع من أن يؤسر بهجمات كهذه، ويؤثر أن يكتب عن "علاقة" غامضة بين التقنيات والوعى بدلاً من مجرد سبب ونتيجة. فهو يفهم تقنيات الاتصال المتغيرة على أساس نمط تطورى للوعى: فالتقنية تنتمى للوعى الإنسانى فى عملية تحقيق احتمال خفى وتحرر من القيود الطبيعية للشفاهية الأولية ومن شخصنة متنامية واغتراب عن ذات "داخلية". ومن النقاط المهمة فى موقف أونج رؤيته لاستيعاب النفس للبنى الحسية التى تميز تقنية اتصال ما (الصورة الإيضاحية أو الرسم البيانى) تحيلها بنى فكرية ينسى أساسها الحسى لو كان واعيًا أصلاً. وتنشأ سبل التفكير الجديدة من المعدلات المتباينة للأحاسيس المتضمنة فى تقنيات الاتصال المناظرة، فوسائل الإعلام البصرية تسمح

---

(١) انظر .Calinescu, 1993

لمفاهيم الإجراءات المعرفية الموضوعية والمستقلة والثابتة بأن تحل محل الممارسات المشاركة أو المتوترة أو العدائية لثقافة شفاهية أو خطابية. واستيعاب تقنيات الطباعة يؤدى إلى مفاهيم تصويرية متباينة للنفس وللذاكرة، كمجازات النفس ومنها اللوح الأبيض أو حجرة التصوير. «عادات التفكير والتعبير التى لا تنبت عن الوسيلة المألوفة الأقدم يفترض أنها تنتمى للجديد إلى أن "يستوعب" ذلك بما يكفى لأن تخرج أساليبه من شرنقتها وبما يكفى لتلك الأكثر تميزًا من الوسيلة الأقدم لأن تضمر».[١] وهكذا ففى الفترة الانتقالية بين العصور الوسطى الشفاهية وثقافة الحداثة المطبوعة يمكن وصف أعمال فرانسيس بيكون على سبيل المثال بأنها أنماط جدل شفاهية/ كلامية تندمج بصورة لا واعية مع النماذج البصرية المستوعبة من المعرفة والتى يتيحها الاستخدام المنتشر للكتاب المطبوع. إذن فنموذج أونج التطورى من الوعى والتقنيات يستعين ببنية "تأملية" من الاستيعاب والدمج. وهناك سرد متجانس للتطور ولاستيعاب الحسى ومعالجته عقلانيا فى امتداد للوعى فيما يشبه علم الرموز الهيجلى الذى يفككه ديريدا فى "الحفرة والهرم" (١٩٨٢). والبنى الحسية تعالج غائيا على ضوء مثاليتها الكامنة والقصوى كأعضاء للوعى مستوعبة تمامًا.

على أى فأعمال أونج تزعج التفرقة بين المادى والذهنى بطرق لها تأثيرات تفكيكية قوية. فإذا تذكرنا أن احتمالية العلامة تقوم على تضاد بين الواضح أو الدالة الدنيوية ("الذهن"، "المعنى") من ناحية والدالة اللا دنيوية ("الوسائط") من ناحية أخرى فقد يقال إن أونج يفكر فى مفاهيم العلامة والتقنيات إلى أقصى تماسك لها. وتبدو أعمال ديريدا فى هذا السياق كتفكير راديكالى فى تقلب الفروق بين التجريبى

(1) Ong. 1971, p. 25.

والفائق، بين المثالى والتجريبى، الواضحة فى أعمال أونج وغيره عن السبل التى تُحدث بها التقنيات المتباينة للعلامة (الشفاهية، الكتابة اليدوية، الطباعة، الوسائط الإلكترونية) تصورات مختلفة عن الذاتية أو المعرفة أو المجتمع أو حتى التفرقة بين الإنسان والحيوان. وبالنسبة لأونج فإن أية تقنية اتصال فى أثناء استيعابها تبنى فكرًا يتوافق مع النسبة الخاصة من الحواس التى تشملها هذه التقنية بعينها. وفى هذا السياق فالعودة لأعمال ديريدا تعنى مواجهة مقاومة للاستيعاب التام للمجاز الحقيقى الوجود أو تحليله عقلانيا. والتفكيكية تتناول الإلغاء الجارى فى وصف أونج دون إنكار التأثير الحاسم لتقنيات العلامة على البنى أو المؤسسات الفكرية. والتقنيات الجديدة للتعبير وحفظ السجلات يوسع دون شك نطاق ما يسميه ديريدا فى لقاء مع برنارد شتيجلر "الوضوح"[١] ونطاق المعنى. إلا أن ديريدا يقول له إن «المعنى والوضوح لا يستطيعان أن يمدا نفسيهما – على أساس ما تسميه "القائم بذاته" ومباعدة "القائم بذاته" (أى سهولة الفهم وإعطاء القدرة على القياس والتمييز) – دون مضاعفة ما يشكل ظروف هذا التميز، أى المباعدة واللا معنى والفارغ والفاصل وكل ما يشكل حدا بين المعنى واللا معنى»[٢]. فيمكن للمرء أن يبين مثلا كيف أن الشفاهية البدائية لا يمكن تصورها دون قدر من المكانية (الواضحة فيما يسمى "أماكن" لأنساق الذاكرة الشفاهية/الكلامية مثلاً). والكتابة تعرقل التضاد بين السمعى والشفاهى وبين المكانى والبصرى. وبينما تتيح بعض أنماط الوضوح فى الفهم فهى فى حد ذاتها بلا معنى: «ما من مجتمع بلا كتابة (دون سجل للأنساب وحساب وحفظ فى سجلات)، بل ما من مجتمع حيوانى يخلو من علامة إقليمية»[٣]. ويواصل صاحب كتاب "التخطيط فوق الصوتى" فيقول: «وليست هذه

---

(١) المصطلح لشتيجلر، انظر ما يقوله أونج عن "البنى الفكرية".
(2) Derrida and Stiegler. Echographies. 1996. p. 121.
(3) Points. p. 84.

عبارة سلبية أو عبثية. فما يدعم وضوح الفهم ليس الواضح للأفهام - بطبيعته، وببنيته الهندسية اللا كمية». ومن هذا المنظور «التقنية ليست واضحة للفهم»، و«الآلة ليست واضحة للفهم» (ص١٢١).

وهناك نقطة تمييز أخرى هي أن أونج ومدرسة تورنتو تقعان مرارًا في مغالطة الخلط بين الظروف التجريبية والغيبية. وهما ينشئان تقنيات للعلامة لحالة مستحيلة كرد على أي سؤال تقريبًا بما في ذلك أصل الفكر التجريدي وطبيعته. إلا أن التقنية نفسها تعد مفهومًا وبالتالي لا تتحول إلى مصطلح يستمد من خلاله الفلسفي نفسه(١). كما لا يمكن للمرء أن يزعم أن مفاهيم فلسفية كالعقل النظري أو الكوني أو الحقيقة الخلو من السياق مجرد تأثيرات لتاريخ ما من التقنيات، لأن هذه المفاهيم الفلسفية تعتبر أساسية بالنسبة لوجهة النظر التي تطرح هذه المزاعم (العلية مثلاً أو مفهوم التاريخ باعتباره الأفق بالنسبة للباحث في مجال الكتابة). وكما يقول ديريدا عن سعي هيجل لاستبعاد ما نسميه تقنية أصيلة من وصفه للمنطق التطوري المتأصل في التفكير والعلامة: «ولا يكفي أن تعكس التراتبية ... لكي تضفي ضرورة على التقنية وعلى إعداد نظائرها، أو لكي تغير الآلية أو النسق أو الحقل»(٢).

ووجهة نظر ديريدا بأن «فكرة العلم نفسها نشأت في حقبة ما من حقب الكتابة» (١٩٧٦، ص٢٧) قد تبدو كعبارة لمدرسة تورنتو، ولكنها تتحاشى يقينها.

---

(١) يؤكد مارشال مكلوان أن «هايدجر يركب لوح التزلج على الموج الإلكتروني كما ركب ديكارت الأمواج الميكانيكية» (McLuhan. 1962. p. 248). هذه الحتمية التقنية أكثر تبلذا من أن يسمح لها بالوقوف كأن أفكار التقنية والعلية والفكر لا يجرى التعامل معها على مستوى التساؤلات الواردة في أعمال هايدجر. ولا شك أن مكلوان يوجهنا نحو التحامل الشفاهي/السماعي والحرفي في أوصاف هايدجر للتقنية والتي بذل ديريدا كل جهد لإبرازها.

(2) 1982. p. 108.

وبينما يفتح ديريدا مسألة الطبيعة البشرية باعتبار أنها تحددها بناها الترقيعية فإن مفهوم التقنية لا يمكن أن يصبح همه. ومفهوم التقنى لابد أن يخالف نفسه لصالح فكرة عن "تقنية أصيلة".

ويصبح هذا مصطلحًا شبه فائق، أى يعمل كمفهوم متغير أو كأرضية أو ظرف عام فى لغة خطاب، لكنه فى الوقت نفسه يتشكك فى القوة الأساسية أو التعليلية لأية أرضية أو ظرف[1]. إذا فالمصطلح لا يميز التقنيات التجريبية كما تفعل مدرسة تورنتو . ومن تأثيرات هذا الشبه فائق أنه لابد أن يفكك مفاهيم التقنى (باعتباره أداة، آلة، جراحة ترقيعية) وكذا مفاهيم النفس أو الوعى الإنسانى: «علاقة الذاكرة بالأسلوب، بالأداة، بالكتابة، بالعلامة، إلخ، لا تكون علاقة مظهر خارجى أو مغايرة. ويصل هذا إلى حد القول بأن المظهر الخارجى للتقسيم، للفصل، هو الصلة، الرابط الأساسى بين ذاكرة التفكير وما يسمى الخارج التقنى- العلمى بل الأدبى»[2]. وعلى أساس قراءة لكتاب **Of Grammatology** يقول برنارد شتيجلر إن تاريخ الإنسان ليس إلا تاريخ تجسيد "الذاكرة"، أو بالأحرى "ذاكرة" لا تصبح كذلك إلا من خلال التجسيد، وتشكل سمات وقدرات لا تصير "بشرية" إلا بهذه التكملة أو الجراحة الترقيعية[3]. وهو تجسيد لا يسبقه استبطان، بل يفصل فى أمره، أو فى كتاب ديريدا المشار إليه منذ قليل «الفصل هو الصلة، نقطة الاتصال الأساسية»، بين ما يسمى الاستبطان الحى والتقنية.

والتكميلية الترقيعية «ليست مادة ولا جوهرًا للإنسان. إنها التلاعب بالحضور والغياب، فاتحة هذا التلاعب التى لا يستوعبها أى مفهوم فائق أو

---

(1) انظر Bennington. 1993. p. 168.
(2) Derrida. 1986b. pp. 109-10.
(3) Stiegler. 1994.
وللاطلاع على بعض التحفظات على دراسة شتيجلر، انظر بننجتون، ١٩٩٦

وجودى. من ثم فهذه الخاصية فى الإنسان ليست ملكًا للإنسان؛ إنها خلع المناسب بصورة عامة؛ إنها خلع المتميز والمناسب بصفة عامة، الاستحالة – وبالتالى الرغبة – فى تقريب الذات». هذه التكميلية فى تلاعبها بالحضور والغياب «تسبق ما قد نسميه الإنسان وتمتد خارجه» (١٩٧٦، ص٢٤٤). تسبق تمييز الإنسان عن الحيوان، وعن الآلة. وأرى أن رد جريجورى بيتسون السريع الموجز على السؤال «هل بوسع الآلات أن تفكر؟» مفيدًا للغاية فى هذا المقام:

> «لننظر الآن لبرهة فى التساؤل عما إذا كان الحاسوب يفكر. أرى من جانبى أنه لا يفعل. فما "يفكر" ويخوض فى "التجربة والخطأ" هو الإنسان ثم الحاسوب ثم البيئة. والحدود بين الإنسان والحاسوب والبيئة مصطنعة تمامًا ووهمية»[1].

إن بيتسون فى الحقيقة يفكك بضربة واحدة التمييز بين الطبيعى والتقنى. ومن الصعب أيضًا ألا نقرأ فى هذه الرؤية استباقًا لآراء ديريدا عن الهبة التى يتعذر رفضها، وهى أن لكل فكرة أو حدث هناك دائمًا آخر ما، سياق ما يعمل بالفعل، هبة اللغة أو لغة لم يخترعها المرء بل يتوارثها كشرط لهويته وقدرته على التواصل، حتى وإن كانت ما يود المرء أن يصده أو ما كان قانونه مما يرغب المرء فى رفضه. مثل هذا المنح لا يمكن تصوره كجزء من النسق الذى يتيحه. «إذن فمن بداية المباراة ونحن فى داخل حالة تحول الرمز الطبيعى إلى تقليدى» (١٩٧٦، ص٥٠). علامة – حتى إن كانت غصينًا يشير إلى طريق – هى بالفعل تحول الطبيعى إلى تقنى. وفى تناوله وصف ليروى جورهان لأصل الكتابة فى نسب المعنى يطرح ديريدا قراءة تنطبق بالقدر نفسه على ما كتب أونج عن البنى الحسية وتحولها إلى بنى فكرية:

---

(1) Bateson, 1973, p. 458.

> «أقيم تاريخ الكتابة (عند لـيروى جورهـان) كمغـامرة للصلات بين الوجه واليد. ولنحدد هنا أن تـاريخ الكتابـة لا يفسر بما نظن أننا نعرفه عن الوجه واليد، عـن اللفتـة، عـن الكلمة المنطوقة، وعن الإيماءة. بل علينا أن نوتر هذه المعرفـة المألوفة، وأن نوقظ معنى لليد والوجه من منظور ذلك التاريخ».
>
> (١٩٧٦، ص٨٤)

فى هذا السياق قد يقول المرء لا أن التفكيكية هى "إعادة تحديد موقـع التقنـى داخل الإنسانى"[١]، تعريف معرض لخطر تحويل التفكيكية إلى نوع من علم الإنسان اللا جوهرى، بل هى إعادة تحديد موقع "تقنية تعويضية" بكل كيانها ومعناها.

إذن فالتفكيكية تقلق المفاهيم المتلقاة عن الإنسانى والتقنـى بالتوكيـد علـى صلتها التكوينية التبادلية أو تفككها التكوينى. ولا يمثل أى من المصطلحين الركيزة التى يمكن فهم الآخر فى علاقته بها. إذن فالتقنية لا تعتبر أداة للإنسانى من ناحية، ولا يعتبر الإنسانى نتيجة للتقنية أو موضوعا محسوبًا تمامًا للبيان العلمى. فهويـة الإنسانية علاقة تفاضلية بين الإنسانى والتقنى. بين المكملات واللواحـق. ولننظـر الآن فى جانب آخر من جوانب فكر ديريدا عن التقنية.

اختراع الآخر

إن آراء ديريدا عن التقنية تؤكد على تقنية تعويضية أو تتمة تشكل الإنسانى وتنفي أية تفرقة صرفة أو جوهرية بين مفهومى الإنـسان والآلـة. لكننـا نقـرأ

---

(1) Beardsworth, 1996, p. 149.

فى الوقت نفسه أن «التفكيكية لا تنفصل عن تساؤل عــام عــن التقنــى والتفكيــر التقنى... فالتفكيكية لا شيء بدون هذا التساؤل»[1]. أى إن التفكيكية تسعى لكــشف التواطؤ وإبطاله بين النزعة الإنسانية والمشروعات التى تضفى على التقنى مثاليــة باعتباره متلازمة نسق مؤكد تمامًا لعناصر شكلية يمكن حساب بنيتها أو تقنيتهــا – مفهوم عن تقنية ألحقت تمامًا بالمنطق. وهذه هى التقنية فى صورة بـرامج بحــث وتطوير، وعلى شكل سبرانية أو ذكاء اصطناعى أو أنواع أخرى من نظم شكلية:

> «تقنية الحواسب وبنوك المعلومات والــذكاء الاصــطناعى وآلات الترجمة وما إليها كلها بنيت على أساس الثبات الذرائعى للغة محسوبة. والمعلومات لا تفيد بمجرد إعطاء محتوى معلوماتى، فهى تعطى شكلاً (in-formiert "formiert zugleich). فتضع الإنسان فى شكل يسمح له بضمان سيطرته على الأرض وما وراءها»[2].

وعلى خلاف كثير من أعمال أونج تركز أعمال ديريــدا علــى التمزقــات السياسية والمؤسسية التى تلازم الابتكار التقنى. هنا وعلى النقــيض مــن نزعــة مكلوان الإنسانية الليبرالية يتطلع ديريدا إلى الماركــسية. والتفكيكيــة غلــو فــى الماركسية فى رفضها رؤية نفسها باعتبارها قاصرة على النتائج النظرية: «لــيس لأية تفكيكية أن تكون "نظرية" بدءًا من مبدأها نفسه. فهى ليست مقــصورة علــى مفاهيم، أو على محتوى أفكار، أو على لغات خطاب» (١٩٩٥c، ص٢٨). ويظــل

(1) Derrida. 1986b. p. 16.
(2) Derrida. 1983. p. 14.

ماركس «أحد أوائل مفكرى العلم التطبيقى»[1]. «أدرك ماركس جـوهر التقنيـة»، ثبات التقنى فى العلم واللغة والسياسة، بل ثبات وسائل الإعلام (كالصحافة مثلاً)[2]. وهو يرى التقنيات ووسائل الإنتاج متغيرة حسب قوانين غير تلـك التـى يحـددها الاستخدام البشرى. وهو أيضًا أحد مفكرى الماضى القلائل الذين أخذوا عدم قابليـة التقنية واللغة وبالتالى تقنيات البث للانفصال على محمل الجد»[3]. وكتب مـاركس فى سنة ١٨٥٦ قائلاً: «يبدو أن كل اختراع أو تقدم نحققه يؤدى إلى إضفاء حيـاة عقلية على القوى المادية وتحويل الحياة البشرية إلى قوة مادية»[4]. أما أونج فيبالغ فى تقدير تقنيات الاتصال على حساب الميكنة الزراعية مثلاً أو تحسين نظم النقل. من ثم فهو يرتكب نوعًا من المثالية فى تركيزه على التقنيات الشديدة القـرب مـن الحياة الفكرية فى مقابل البقاء الجسدى. وبـالتزام الماركـسية بـالرأى القائـل إن الظروف الاجتماعية الواقعية هى التى تبنى الوعى والمعتقدات الإنسانية لا العكس، وبوعيها بالنتائج الاجتماعية والسياسية والفكرية للتغيرات التى تطرأ على تقنيـات الإنتاج، يبدو أنها تدعم فى مبادئها الأولى رفضًا لفهم أرسطى للتقنية يعتبرها مجرد أداة. إلا أن سرد التحرر الذى ظل ماركس ملتزمًا به يتصور تحرر فاعل إنـسانى جمعى ما من تأثيرات الهيمنة من جانب ما ينبغى أن يكون أدواته، وهـو منظـور للجوهر الإنسانى غير المحدود الذى لايزال يدخل ضمن الفهم الأرسطى للتقنية.

يرى العالم المعاصر كلاً من البرمجة المكثفة للاختـراع ورسـملة التغيـر التقنى من جانب الشركات المتعددة الجنسيات والدول القومية تحت عنوان "التنميـة" و"الدفاع". ولا يكاد أى نظام حاسوبى جديد يظهر حتى يتقـادم. وسـرعة التغييـر

(1) Derrida, 1994, p. 170.
(2) Derrida and Stiegler, 1996, p. 141.
(3) Derrida, 1994, p. 53.
(4) Marx, The People's Paper, نقلاً عن Eagleton, 1997, p. 44.

تؤدى إلى إيجاد مفارقة تاريخية مستمرة مع حاضر يحاصره مستقبله. إلا أن هـذه الروح الإبداعية الطاغية لها أيضا تأثيرات غير منتظرة. فكلمـا تـسارع الإبـداع الطاغى وزادت قوة الاقتصاد قلت القدرة على حساب المستقبل، وهذا العجز عـن حساب المستقبل له أعراض منها تزايد المتنبئين وقصص العلم التخيلى فى محاولة لاستشرافه.

فى كتابه **Echographics** يتناول ديريدا الصلة بين علم الاتصالات وما يقبل التنبؤ وثورات أواخر ثمانينيات القرن العشرين وأوائل تسعينياته:

> **«أرى من جانبى أن التحولات التقنية كالهاتف والفـاكس والتليفزيون والبريد الإلكترونى والشبكة العالمية سيكون لها أثر على ما يسمى "التحول الديمقراطى"، حتى فى بلدان الـشرق، يفوق كافة لغات الخطاب الداعمة لحقوق الإنسان»[1].**

إلا أن ديريدا لا يرى فى التقنيات الإلكترونية الحديثة ما يعين علـى إدراك المثل الإنسانية الليبرالية. والحقيقة أن "القرية العالمية" الدفيئة لدى مكلوان ما هـى إلا عملية متنامية من إضفاء الطابع الافتراضى. فالمفاهيم القديمة عن النطاق العام جارٍ تمزيقها من قبل «أجهزة وسـائل الاتـصال التقنيـة وإيقاعـات المعلومـات والاتصال الجديدة وانتشار القوى التى تمثلها هـذه الأخيـرة» (١٩٩٤، ص٧٩). وتساعد تقنيات الاتصال على انتزاع ثقافات العالم من جذورها بقطع الـصلة بـين هوية الذات ووحدة المكان. وهنا تتخذ أزمة الطبيعى السائدة شكل واقعيـة عامـة. وتطلق تقنيات الاتصال:

---

(1) 1996 b. p. 82.

«أنماطًا جديدة من التملك ... بما تفرز من بنية جديدة للحدث وافتراضيته (تبتكر وتحدِّث فى آن، تطلق وتكشف فى آن، تُحدث وتسلط الضوء فى الوقت نفسه. وهو تحول لا يؤثر على الحقائق وحدها، بل على مفهوم مثل هذه "الحقائق". مفهوم الحدث نفسه»[١].

وقوة وسائل الإعلام تجعل الساسة التقليديين زائدين عن الحاجة – فالسياسة المعاصرة تحددها بنود عرضها المكثف – وتحل فعليًا محل القدرات التى تمنحها للساسة مؤسسات كالمجلس النيابى. كما أن إضفاء الطابع الافتراضى وعولمة الاقتصاد قلصا سلطة الدول القومية. و «تغيرت العلاقة بين التشاور واتخاذ القرار ووظيفة الحكومة نفسها، لا فى ظروفها التقنية وزمانها ومكانها وسرعتها وحسب، بل فى مفهومها دون أن يدرك ذلك أحد إدراكًا حقيقيًا»[٢]. والوظيفة الأساسية لأية حكومة قومية حاليًا إدارة إقليمها فى فوائد رأس المال الدولى ("جعل بريطانيا أكثر تنافسية"، "البراعة فى الاستثمار"، إلخ).

«قرن الماركسية سيكون قرن اللا مركزية العلمية-التقنية الفعالة للأرض، وللسياسة الطبيعية وللبشرية فى هويتها الوجودية-اللاهوتية أو سماتها الوراثية، وللأنا الواعية – ومفهوم النرجسية نفسه الذى تعتبر تناقضاته الموضوع الصريح للتفكيكية. وهذه الصدمة تنكرها الحركة نفسها التى يسعى بها المرء لتخفيفها، لامتصاصها، ولاستيعابها ودمجها»[٣].

(1) 1994. p. 79.
(2) 1994. p. 79.
(3) 1994. p. 98.

يمثل التطور المتسارع لتقنيات الاتصال وطوبولوجيا الافتراضى "تفكيكية عملية" (١٩٩٦ب، ص٤٥) للمفهومين التقليديين للدولة والمواطن المقيدين بإقليم آمن. وهناك حاجة لإحداث تغيير جذرى فى الحقوق الدولية (١٩٩٦ب، ص٨٧) لتصور مجتمع ديمقراطى غير مقيد بحدود دولة قومية.

ومن تصور التقنية كجراحة ترقيعية تغير طبيعة مستخدمها الظاهرى عليه أن يتذكر أن الاختراعات التقنية دائمًا تسبق مفاهيمها وتؤدى لتحولات غير متوقعة. وهذا التفكيك للمنظومة الأرسطية يساعد على اعتبار كل اختراع غزوًا لغيره، فغير المتوقع يضرب المعايير التى كان سيؤسر فيها. وهذا التجاوز لأى شىء قد يكون من نواتج نهج إجرائى أو من مفاعيله هو ما كان يعزى فى العادة لـ "عبقرية" (فى مقابل الموهبة) أو لطفرة فى "الإلهام". ويكرس مقال ديريدا بعنوان "النفس: اختراعات الآخر" بضع صفحات منه فى هذا الصدد لنظرية شلينج عن العبقرية والإلهام، وهما مصطلحان تراثيان تعافى بهما اختراع الآخر هذا باعتباره جزءًا من فلسفة عن الذاتية(١).

من ثم لا ينبغى أن نقول ببساطة إن الآلات التى تنجح فى اختبار "تورينج" لن تفعل شيئًا سوى الكشف عن تقنية فى البشرى موجودة "دائمًا بالفعل". وهو استنتاج يجعل التفكيكية مجرد رأى أو عملية فلسفية ضمن سائر الآراء والعمليات يرمى شباكه الشاملة فى مستقبل جُعل واضحًا باعتباره المزيد من الشىء نفسه.

والتفكيكية تؤكد منطقًا خاصًا بالمستحيل، بغير المتوقع، بما لا يُبنى أو يُحسب أو يبرمج:

---

(1) 1989 b, pp. 58-60.

ترك الآخر يأتى ليس جهودًا مفتوحًا لأى شيء. لا شك أن مجيء الآخر إن كان لابد أن يظل غير قابل للحساب وعارضًا بصورة ما (يحدث أحدهما فى الآخر فى الصدام) يفلت من أية برمجة. إلا أن هذا الجانب العارض من الآخر لابد أن يكون مغايرًا فى علاقته بالعامل العارض القابل للاندماج فى أية حسبة، وكذلك بغير القابل للحسم الذى يتعين على نظريات الأنساق الشكلية أن تتعامل معه. وهذا الاختراع للآخر تمامًا يتجاوز أية حالة ممكنة[١].

تمثل التفكيكية رفضا للرأى السائد منذ القرن السابع عشر القائل بأن الإنسانية تدرك بالضرورة ما عملته بشكل أفضل مما لم تعمله. فمجيء الآخر وإمكانية الحساب يدعوان لحكم لدرجة أن حالتهما غير قابلة للحسم. هذه اللحظة التشريعية تنطوى على تفاوض ضرورى وحتمى مع ما لا يعرفه المرء وتضع المفاهيم التى كان يمكن للمعرفة أن تحمى نفسها بها فى أزمة. وهى تتحدى على سبيل المثال مفهوم الاختراع، فالاختراع هو ما ما يمكن نسبه لذاتية بشرية، فردية أو جماعية، مسؤولة عن اكتشاف وإنتاج شيء جديد ومتاح للكافة[٢]. وبما أن مفهوم الاختراع لابد من أن يعاد اختراعه هو نفسه فإن ديريدا غير راضٍ عن الرأى القائل إن أى اختراع لابد أن يترك مكانًا للقلق بعرقلة الحالة المتاحة له. و"اختراع الآخر" يتجاوز كلاً من المنتِج المحدد والمفعول المدرَك. وكما تشير الإضافة المزدوجة ("اختراع الآخر") فهى تنتج عدم قابلية الحسم فيما يتعلق بالفاعلية.

(1) Derrida, 1989b, pp. 55-6.
(2) Derrida, 1989b, p. 47.

والتجريب في شكل الكتاب من خصائص هذا الابتكار[1]. وعدد من نصوص ديريدا في شكل مقال مطول لعدد جمعي من الأصوات. ويستعين جلا (Glas, 1986a) بأعمدة مزدوجة وجهًا لوجه على كل صفحة في تفاعل تعددي وقراءة مستعرضة. وهذه الابتكارات في الشكل تساعد على إبراز الافتراضات والقيود المتأصلة في تصور الكتاب المخطوط كإجمال مغلق على تيمة أو معنى بعينه، وهو إجمالٌ هويته وحالته وملكيته مضمونة عبر أعراف معترف بها على نطاق واسع تتعلق بحقوق الملكية واستخدام العناوين وترسانة كاملة من المراسم المتوارثة للقراءة والتأويل.

كتابة نص كهذا يعد شغلاً لفراغ إنشائي يتجاوز بالضرورة قدرات الكاتب الحسابية. وأي فعل كتابة يقع بالطبع في فخ منطق ما لا يمكن التكهن به؛ فيقول الشاعر جون آشبيري مثلاً: «لو لم أكتب لما كانت لدي أية فكرة عما يمكن أن أكتب. وأرى أني أكتب حتى أجد ما يجب أن أكتب»[2]. لكن ديريدا يجرب بالتأثيرات النفسية والعقلية للأشكال الجديدة للآلة النصية. وهذه التأثيرات تشمل "الخوف":

> «"أنا خائف": ليس هذا أنا تمامًا، ولا الخوف خوفي تمامًا. هذه أيضًا مهام في النص، في منطق المشهد الذي يجري تمثيله فيه. الخوف لأن الجواد الذي أمتطيه – النص – القوة النصية

---

(١) يرى ديريدا أن اعتبار النص/العلامة قطعة تقنية لا يعني تنزيله إلى أداة إنسانية كما يبدو، بل يعني الإقرار بأن هذه التقنية لها أنماط وجود من نوع خاص دون الانزلاق إلى النزانعية العكسية لدى أنصار الحتمية التقنية. وديريدا هنا يستجيب لمطلب جلبرت سيموندون بوضع فلسفة محددة للتقنية (انظر Dumouchel, 1993). كما يتحدى سيموندون التصور السائد للتقنية كأداة: فتعريف آلية ما بوظيفتها معناه حذف خصوصيتها التقنية. فلفظ "ساعة" مثلاً قد ينطبق على آليات مختلفة تمامًا – فالوقت قد يقاس بالماء أو بتآكل نواة ذرية، أو بخصائص تذبذبية المعادن المحض أو بسبيل من الوسائل الأخرى. وللأشياء التقنية واقع وقوانين تطور مستقلة عن موقف مستخدمها.

(2) John Ashbery, "Pourquoi écrivez vous?", Liberation, March 1985, p. 47.

التى أركبها لابد أن يكون أقوى منى، لابد ألا يسمح لأحد بأن يسيطر عليه، بأن يقهره أو يتسيد عليه بالشكيمة التى لديه أو التى أضع فى فمه. وإلا فهو يفقد طرافته. أنا خائف لأنه يهمنى (ça me regarde)، لأن الشىء الآخر يرقب ما أفعل وينتصر علىّ فى اللحظة التى أقوم فيها بأى نوع من مناورات السيطرة. أحاول أن أشرح القانون الحاكم لهذه العلاقة لدى جلا ولماذا يكون أنا من يُقرأ أولاً بما أزعم أنى أكتب ...»[1]

تستعين كتابات ديريدا وبصورة غير حسابية بالتأثيرات غير المتوقعة بالتقنيات المستحدثة الهادفة وبآلات مصغرة كجراحات ترقيعية لفعل الكتابة "الخاص به".

وفى هذا السياق فما سمى فى القسم الأول من هذا المقال "فنية أصيلة" يصبح موضع مقاومة لا تقبل إصفاء طابع رسمى عليها لطموحات العلم التقنى أو لمحاولات الذكاء الاصطناعى لإعادة بناء العقل كمنظومة رسمية آلية مستقل[2]. كان هذا واضحًا بالفعل فى رأى جريجورى بيتسون الذى استشهدنا به من قبل. وما ورد فيه باعتباره

---

(1) Derrida. 1995. p. 66.

(2) يبين هوبرت دريفوس الاستمرارية بين مشروعات كهذه فى الذكاء الاصطناعى والتراث الفلسفى ذى الألفين والخمسمئة سنة الذى انتقده هايدجر وويتجنشتاين لتصور المعرفة الإنسانية باعتبارها مستقرة فى نظريات وفى مبادئ يمكن كشف ماهيتها وتحليلها برمتها إلى عناصرها الأولية. ويفند دريفوس الافتراضات المسبقة الأساسية لمشروع جون مكارثى لإضفاء طابع رسمى على الذكاء الاصطناعى (أى إن التفكير منظومة واسعة من الاستدلالات:
«يتصور مكارثى "منظومة ... تمثل ما تعرف عن العالم بصورة عامة، عن الموقف الخاص وعن أهدافها بعبارات فى المنطق". وأظن أن هناك سببًا عامًا لعدم قدرة مشروع كهذا على النجاح. وما له أهمية كما توحى البدهيات ذات الصلة يتوقف على السياق الراهن. إلا أن طريقة تصنيفنا السياق الراهن تتوقف هى نفسها على المعلومات ذات الصلة. ولا تمثل هذه الدائرة مشكلة تخضع لتقديرات تقريبية لأن المشكلة هى كيفية البدء أصلاً. بل تبدو كإشارة إلى أن الناس لا تستطيع أن تواصل بتحديد السياق أولا ثم البحث عن المعلومات ذات الصلة بذلك السياق ولا بالبدء بإيجاد المعلومات ذات الصلة ثم الاستعانة بها فى تحديد السياق. ويبدو لى كما يبدو لـ ميرلو بونتى أن كلا من العقلانية باستدلالاتها والتجريبية بمزاعمها بأننا نعول على بيانات الذاكرة المصاحبة مقدر لهما الفشل».

البداية التى تجعل تفكير الآلة وتفكير الإنسان ممكنين هو ما يسميه ديريدا "نعم" مسبقة أو الانفتاح على الآخر أو الوضع فى السياق. وهذا أيضا ما يحول دون تصويره كمنظومة رموز شكلية مغلقة على نفسها بصورة محسوبة تمامًا(١).

إذن فالتقنية لا يمكن أن تكون موضوع التفكيكية باعتبارها نهجًا تحليليًا أو نقديًا. فالتقنية "فى التفكيكية" بوصفها شرط وجودها: لأن أية إضافة ترقيعية تبدأ تحقيق المفاهيم الأرسطية والعلمية للتقنية وتمنعها فى الوقت نفسه. وبالنسبة لطموحات العلوم التقنية والذكاء الاصطناعى قد تبدو هذه الـ "نعم" المسبقة عمدًا مبهمًا أو اشتباكًا قبل نظرى مع آخر ما غير قابل للإجمال، لأنه دائمًا مفترض مسبقًا. وبالنسبة للنزعة الإنسانية الميتافيزيقية قد تقدم نفسها كآلية أو كمحرك شبه ميكانيكى يبدو دائمًا كأنه يعمل من تلقاء نفسه، ككفاءة لا يمكن حسابها.

تجارب ديريدا مع آلات البيان فى جلا وفى مواضع غيره تجعل هذه الأشكال الغريبة من الحوار إرهاصات حقيقية لما قد يكون عليه اختبار "تورينج" فى المستقبل. فهو لن يشبه الإنسان الآلى الناطق العادى فى العلم التخيلى، بل شكل غريب من الكتاب أو نص تشعبى. وقد يكون أقرب إلى تكرار لقوة واعية غير مشكوك فيها منه إلى شىء فى حالة غير محسومة ومعلق بين قطبى المحاكاة "الصرفة" و"الشىء نفسه". وقد تقارن حالته بالطريقة التى يشير بها الاسم "شكسبير" (كقولك «يقول شكسبير إن ...») ولا يشير فى الوقت نفسه إلى إنسان ويعمل بمقتضى مجموعة مختلطة معقدة من السمات والافتراضات الفلسفية والنفسية والنظم التشريعية وأنماط القراءة تشكل معًا التأليف. إلا أن آلتنا الافتراضية قد يستحيل تقديرها وساخرة وتفكك كافة الخصائص المباشرة التى تشكل الشخصية

---

(١) يمكن تطبيق آراء دى مان عن تضارب التأويل النصى هنا. فأى وصف كلى لنص ما من منظور بناه الشكلية مستحيل لأنه سيقتضى دائمًا تأويل المعنى. وفى المقابل فأى تحديد نهائى للمعنى مستحيل لأن البنى الشكلية تسمح بما هو أكثر من تأويل واحد.

(حتى "شكسبير" يصبح شيئًا آخر إذا قرئ وفق مجموعة مختلفة من الأعـراف، أو إذا نُقل عبر حدود ما بعيدًا عن المفاهيم الأوروبية عن قوة الفـرد وعـن بعـض التصورات عن الحَرفي والمجازي).

آلتنا الافتراضية ستعزز حالة الإنساني باعتبارها لحظـة خاصـة، ولكنهـا ليست فريدة لصياغة جزئية. وبعض هذه القضايا متوقع في حالة برامج الـشطرنج الحاسوبية. فللتعامل مع الخصوم الآليين لا يمكن للاعب بشري عاجز عـن تتبـع الحسابات المعقدة التي تؤدي إلى تحركات الآخر أن يعامل البرنامج كنظام شـكلي آلي، أي كحاسب آلي. فلابد من تجسيد واعٍ – لابد من اللعب مع الآلة كأي خـصم آخر. والإحساس بالتفاعل مع عنصر آلي آخر هنا ينجم عن اتخاذ هـذا الطريـق المختصر، أو"موقف عمد" كما يسميه دانييل دينيت. والشيء نفسه يصدق حتى على صور محاكاة استخدام اللغة الموجودة حاليًا: فالمعنى يبـدو مختلقـا فـي عـالمي بصورة لا تختلف كثيرًا عن توهم المرء أنه مخاطب بصفة شخصية حـين يطـالع برج حظ. ويبدو أن هذا يؤدي إلى سؤال: ما النقطة التي يصبح عندها توليـد أثـر المعنى متماسكًا وغير متوقع في الوقت نفسه بحيث تصبح له "حياة خاصة به"، أي يبدو كأنه ظهور "عالم" شخص آخر في عالمي؟ كما يتبين من أي اختبار تـورينج افتراضي ليست هناك نقطة أو حد واضح كهذا ولن يكون. بل سيكون هناك نـزع مكثف للألفة وتفكيك لكافة الافتراضات والأعراف والنظم الأساسية المخبـأة سـلفًا والتي تشكل ما لا يزال المرء يظن بسذاجة أنها "حياة خاصة به". وكما اتضح منذ ١٩٦٤[١] ستظل مسألة ما إذا كان العنصر الذي يجتاز الاختبـار شخـصًا أم آلـة مسألة قرار لا اكتشاف. ولكن أي قرار.

(١) انظر Putnam. 1964.

المصادر والمراجع

Bateson, Gregory (1973), *Steps to an Ecology of Mind* (St Albans: Granada).
Beardsworth, Richard (1996), *Derrida and the Political* (London: Routledge).
Bennington, Geoffrey (1993), 'Derridabase', in G. Bennington and J. Derrida, *Jacques Derrida* (Chicago, IL: Chicago University Press).
—— (1996), 'Emergencies' [rev. of Beardsworth and Stiegler], in *Derridas*, vol. 18 of *The Oxford Literary Review*, pp. 175–216.
Bynum, Terrell Ward and James H. Moor (eds) (1998), *The Digital Phoenix: How Computers are Changing Philosophy* (Oxford: Blackwell).
Calinescu, Matei (1993), 'Orality to Literacy: Some Historical Paradoxes of Reading', *The Yale Journal of Criticism*, 6, pp. 175–90.
Clark, Timothy (1988), 'Computers as Universal Mimics: Derrida's Question of *Mimesis* and the Status of 'Artificial Intelligence', *Philosophy Today*, 29, pp. 302–18.
—— (1992), 'The Turing Test as a Novel Form of Hermeneutics', *International Studies in Philosophy*, 24, pp. 17–31.
Dennett, Daniel (1988), 'Can Machines Think?', in Daniel Dennett, *Brainstorms: Essays on Designing Minds* (Harmondsworth, Peguin), pp. 3–25.
Derrida, Jacques (1976), *Of Grammatology*, trans. G. C. Spivak (Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press).
—— (1978a), *Edmund Husserl's Origin of Geometry: An Introduction*, trans. and ed. John P. Leavey (Sussex: Harvester Press).
—— (1978b), *Writing and Difference*, trans. Alan Bass (Chicago, IL: University of Chicago Press).
—— (1981), 'Plato's Pharmacy', in *Dissemination*, trans. Barbara Johnson (Chicago, IL:. University of Chicago Press), pp. 63–171.
—— (1982), 'The Pit and the Pyramid: Introduction to Hegel's Semiology', in *Margins of Philosophy*, trans. Alan Bass (Sussex: Harvester Press), pp. 69–108.
—— (1983), 'The Principle of Reason: The University in the Eyes of its Pupils', trans. Catherine Porter and Edward P. Morris, *Diacritics* (Fall), pp. 6–20.
—— (1986a), *Glas*, trans. John P. Leavey Jr and Richard Rand (Lincoln, NB: University of Nebraska Press).
—— (1986b), *Mémoires: for Paul de Man*, trans. Cecile Lindsay *et al.* (New York: Columbia University Press).
—— (1987a), '*Geschlecht* II: Heidegger's Hand', trans. John P. Leavey Jr, in *Deconstruction and Philosophy: The Texts of Jacques Derrida*, ed. John Sallis (Chicago, IL: University of Chicago Press), pp. 161–96.
—— (1987b), *The Post Card: From Socrates to Freud and Beyond*, trans. Alan Bass (Chicago, IL: University of Chicago Press).
—— (1989a), *Of Spirit: Heidegger and the Question*, trans. Geoffrey Bennington and

Rachel Bowlby (Chicago, IL: University of Chicago Press).
—— (1989b) 'Psyche: Inventions of the Other', in Lindsay Waters and Wlad Godzich (eds), *Reading de Man Reading* (Minneapolis, MN: University of Minnesota Press), pp. 25–65.
—— (1994), *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning, & the New International*, trans. Peggy Kamuf (New York: Routledge).
—— (1995), *Points . . . Interviews, 1974–1994*, ed. Elizabeth Weber, trans. Peggy Kamuf and others (Stanford, CA: Stanford University Press).
—— (1996a), *Archive Fever: A Freudian Impression*, trans. Eric Prenowitz (Chicago, IL: University of Chicago Presss).
Derrida, Jacques and Stiegler, Bernard (1996b), *Echographies de la télévision* (Paris: Galilée).
Dreyfus, Hubert, L. (1981), 'From Micro-Worlds to Knowledge Representation: AI at an Impasse', in *Mind Design: Philosophy, Psychology, Artificial Intelligence*, ed. John Haugland (Cambridge, MA: MIT Press), pp. 161–204.
Dreyfus, Hubert L. and Stuart E. Dreyfus (1986), *Mind over Machine: The Power of Human Intuition and Expertise in the Era of the Computer* (Oxford: Blackwell).
Dreyfus, Hubert (1998), 'Response to my Critics', in *The Digital Phoenix: How Computers are Changing Philosophy*, ed. T. W. Bynum and J. H. Moor (Oxford: Blackwell), pp. 193–212.
Dumouchel, Paul (1993), 'Gilbert Simondon's Plea for a Philosophy of Technology', *Inquiry*, 35, pp. 407–21.
Eagleton, Terry (1997), *Marx* (London: Orion).
Harrison, Harry and Marvin Minsky (1992), *The Turing Option* (London: ROC).
Heidegger, Martin (1997), *The Question Concerning Technology and Other Essays*, trans. William Lovitt (New York: Harper & Row).
Hood, Webster J. (1983), 'The Aristotelian Versus the Heideggerian Approach to the Problem of Technology', in *Philosophy and Technology: Readings in the Philosophical Problems of Technology*, ed. Carl Mitcham and Robert Mackey (London: The Free Press), pp. 347–63.
McLuhan, Marshall (1962), *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man* (Toronto: University of Toronto Press).
Ong, Walter J. (1982), *Orality and Literacy: The Technologising of the Word* (London and New York: Routledge).
—— (1971), *Rhetoric, Romance and Technology: Studies in the Interaction of Expression and Culture* (Ithaca, NY: Cornell University Press).
Putnam, Hilary (1964), 'Robots: Machines or Artificially Created Life?', *Journal of Philosophy*, 61, pp. 668–91.
Stiegler, Bernard (1994), *La technique et la temps, 1: La faute de Epiméthée* (Paris: Galilée).
Turing, Alan (1950), 'Computing Machinery and Intelligence', *Mind*, 59, p. 433–60.

١٤

التفكيكية والنسج

كارولين رونى

"النسج" اسم لفن أو مهارة أو تقنية تمارس منذ القــدم وموجــودة عالميًــا، وهى عملية قوامها تضفير الخيوط لصنع قماش أو نسيج.

فى البداية نبدأ بالنسج جيئة وذهابًا عبر الصفحة. ومع أن هذه الحركة يمكن وقفها فإن استئنافها محتوم حتى تكون هناك كتابة وقراءة هنا.

إن انبهار التفكيكية بالنسج يمكن اعتباره إقرارًا بما تنطوى عليه النــصوص من عمليات، لا سيما حين تتجاوز النصوص المعنية نصيتها وحالتها ككتابة لصالح لغة لغة تعريفية. فى العمل على أعمال فلاســفة بعيــنهم – أفلاطــون، هيجــل، هايدجر– يقول ديريدا فى بعض المواضع إنه يتتبع خيط العمل المعنى أو خيوطه. وهو بصورة أعم يتأمل نشر "المجاز النسجى" للنصى (اللفظ **text** مشتق من اللفــظ **texere** اللاتينى بمعنى "نَسَجَ") حيث لا ينبغى قبول مجازية هذا المجاز النصى ولا طبيعيته بسهولة. وبدايةً لو كانت مادية النص هى المطلوب تأكيــدها مــن خــلال الاستعانة بمجاز نصى فإن هذا سيعرقل ترجمة النصى إلى اللا نصى. وإذا اتبعنــا

مقولة ديريدا أن «لا شيء خارج النص»[1] فإن بنية النص أو الاختلاق، أى عملية أو إنتاج النسيج، لا تختزل إلى إنتاج منطقى أو حتى إلى لغة بشرية. والشخصية النسجية تفك شفرتها فى نسيج الحياة، فى حين أن نسيج النص المكتوب لا يدل على قماش مجازى، بل إيقاعات الكتابة نفسها وأنسجتها وقماشها. إذن فربما تطلب مجاز النسيج أن يُقرأ باعتباره "مجازًا حرفيًا".

عندما يتحدث ديريدا عن عمله النصى فهو يفعل ذلك من منظور القطع والخياطة، وهو أمر ينطوى على عملية أو عمليات غير عمليات النسج كالحياكة أو الخياطة. هذا القطع والخياطة قد يُنظر إليها أيضًا كرموز جراحية أو متعلقة بالبستنة. مع ذلك فنقطة التمييز هنا أن فعل القطع والخياطة يساعد على العمل بما تم نسجه أو تخليقه. فإذا أمكن الزعم بأن زردشت نيتشه يتفلسف بمطرقة فربما أمكن لنا أن نقول إن ديريدا يتفلسف بمقص وإبر ... وخيط. بناء على هذا فالاسم "تفكيكية" يبدو أنه يختلف عما قد يسميه اللفظ "نسج"، وبالتالى يتأثر ويستنفر بأثر القطع الخاص بعملية تسمية. سأحاول أن أشرح. التفكيكية نقض البناء دون هدم البناء. يقول ديريدا فى "مقاومات": «ما يسمى "تفكيكية" يخضع لضرورة تحليلية، نقدية وتحليلية فى آن. وهى دائمًا مسألة نقض أو فك أو حل الأدوات والرواسب والافتراضات المسبقة والمؤسسات»[2]. وقد أضيف أننى أحيانًا أرى التفكيكية تفكيكًا، كتفكيك القنابل، حيث تعمل التفكيكية ضد ما قد يكون مدمرًا وتقاتله. والتفكيكية فى الوقت نفسه تُدفع لتقاوم تفكيكًا بمعنى الكشف، حيث يفترض الكشف إماطة اللثام عن حقيقة يمكن تقديمها. وفى التفكيك التحليلى اللا متناهى الذى يقاوم النهايات الرؤيوية والحلول النهائية يظل الغطاء موجودًا.

---

(1) Derrida, 1988, p. 136.
(2) Derrida, 1988, p. 27.

في بداية "صيدلية أفلاطون" يقول ديريدا: «إن إخفاء القماش المنسوج قد يستغرق قرونًا لنقض نسيجه»[1]. هذا "الإخفاء" يشير إلى إخفاء «قانون تركيب (نص ما) وقواعد لعبته». من ثم فالقماش المنسوج قد يقال إنه يخفي ظاهره، يتلاعب على عدم التلاعب، أو يدعي أنه لا يدعي. وبعد صفحتين يقول ديريدا إن عليه أن يبدأ من جديد، وذلك بتكرار العبارة السابقة، ويواصل ليقول:

> **«المثال الذى سنقدمه على ذلك (إخفاء النص ونقض نسيجه) لن يكون رجل الدولة، وهو أول ما جال بخاطرنا، لا شك بسبب نموذج النساج ونموذج النموذج ومثال المثال – الكتابة – الذى يسبقه مباشرةً. وسنعود إلى ذلك بعد قطع طريق جانبي طويل»[2].**

وهو لا يحدد طول هذا الطريق الجانبي. وبينما تلتقط خيوط رجل الدولة مرة أخرى في "صيدلية أفلاطون" فإن نموذج النساج لا يعاد النظر فيه كما هو الغرض من هذا الفصل إلا فيما بعد، بعد عشرات السنين، لا سيما في "مقاومات" وبصفة خاصة في "دودة قز خاصة". ولكن ما الغرض من قطع طريق جانبي؟ قد يقال إنها المقاومة ضد الحريصة لكائن شديد الحرص لكي تمنح نفسك وقتًا، كما يقول مايكل ناس (١٩٩٦) في إشارة إلى "وقت ما" لديريدا. وفي الأوديسا تشرع بينيلوبي في النسج ثم تنقض ما نسجت لتبدأ من جديد ثم تعيد الكرة، في حين أن رحلة عودة أوديسيوس إلى دياره تبدأ بالعودة، أي بالعكس. وبذلك لدينا اضطراران للتكرار – اضطرار للبدء من جديد واضطرار للبدء بالعودة – يبدو كل منهما

(1) Derrida, 1981, p. 63.
(2) 1981, p. 65.

قريب للآخر (كل منهما بداية بالتكرار). وبينيلوبى التى تظل فى فعل النسج أبدًا قد يقال إنها هناك دائمًا حيث يجدها أوديسيوس متأخرًا. وفى "مقاومات" وبعد أن يقدم ديريدا نبذة عن رحلة التفكيكية – مم تنطلق، وما يدفعها – ينفصل بما قد يُسمع كأنه إذن يمنح فى صورة استشهاد. وهو استشهاد من خطبة شيطان جوته ومعه ترجمة له على النحو التالى: «صحيح أن صنع الأفكار يشبه نول النساج، حيث ترفع الدواسة آلاف الخيوط ويسرع المكوك جيئة وذهابا دون توقف؛ ثم يدخل الفيلسوف...»[1]. ويقطع ديريدا الترجمة عند هذه النقطة ليؤكد أن «هذا التأخير من الفيلسوف الذى يصل متأخرًا ليحلل الحقيقة...»

وعندما يعلن ديريدا فى "صيدلية أفلاطون" الانطلاق فى طريق جانبى طويل بعيدًا عن "رجل الدولة" فهذا لأنه هو ونموذجه للنساج جالا بالذهن قبل الأوان. وتجاهل "رجل الدولة" هو ما يضطرنى للذهاب إليه، لإعلان طريق جانبى، طريق متقاطع، لأن الغرض منه عكس الطريق الجانبى الذى أعلنه ديريدا. وما هو على المحك فى ذلك هو ما قد يعنيه اتباع ديريدا دون الاكتفاء باتباعه. وهذه مسألة أخذ فى الحسبان ارتباط العناوين غير التفكيكية على أمل دائمًا غير مؤكد فى اللقاء، وهى نقطة سنعود إليها فى ختام هذا الفصل.

عندما يستشهد ديريدا بنفسه بادئًا مرة أخرى من بداية "صيدلية أفلاطون" فهو يوجد جيبا فى نصه (وهو شىء نبهنا هو نفسه إليه)، وما ينبجس فى هذا الجيب هو على الأقل "رجل الدولة". وما سأحتاج لعمله فى ضوء قيود العمل هو اتخاذ طرق مختصرة بقدر المستطاع ثم أواصل.

(1) Derrida, 1998, p. 38.

مثال النسج

في "رجل الدولة" لأفلاطون يرد النسج كمثال على كمال فن الحكم أو صورته النموذجية. وفي الحوار بين الغريب وسقراط الشاب يشرع الغريب في البحث عن السمة أو السمات الأكثر تميزًا في رجل الدولة الحقيقي. وبعد كثير من الإسهاب الهادف يقرر الغريب أن السبيل لتعليم سقراط الشاب ما يصنع رجل الدولة الحقيقي هو تقديم المثال:

> «أي مثال على نطاق أصغر يمكن أن نتخذه ونضعه إلى جانب الملك ويمكن أن يساعدنا في التوصل إلى ما نبحث عنه لوجود ما يجمع بينه وبين الملك؟ أقسم لك يا سقراط إني أعرف مثالاً كهذا. فهل توافقني الرأي أنه إذا لم يكن ثم مثال آخر متاح سيجوز لنا أن نتخير فن النسج لهذا الغرض؟ هل ستكون مستعدًا لأن نختار النسج إن لم نجد شيئًا غيره مناسبًا؟»[1]

بسؤال سقراط بهذا الرفق لم يكن يليق به أن يرفض. والحقيقة أنه ليس أمامه خيار؛ فهو مضطر لأن يوافق كأنه مجبر على الموافقة بصورة سحرية. وإذا لم يوافق فإما أن يُهمل مثال النسج (ما يعني القضاء على النقاش كإيضاح) أو أن يصر الغريب على مثال النسج وبذلك يشبه سلوكه سلوك المستبد (ما يعني القضاء على النقاش كمحاكاة تعبيرية، كمثال على مبدأ القيادة المثلى غير الاستبدادية وإيجاد سابقة منفتحة الذهن لا منغلقة).

---

(1) Plato. 1961. p. 279b.

فى النبذة السابقة يبدو الغريب حريصًا على تقديم نفسه فى أفضل صـــورة، ما يعنى أنه بعدم اكتراثه قد يجعلنا نومئ بالموافقة على ما يقول دون أدنى شــعور بالقهر. وإذا انبهرنا بذلك كمشهد تمثيلي جيد فإن هذا قد يقلق الغريب الذى ينـاوئ السوفسطائيين ويزدريهم باعتبارهم نوعًا هجينًا ســهل التحــول كثيــر الانتحــال (b-c٢٩١). فرجل الدولة، الملك الحقيقى، يوضع بصورة سافرة فى تضاد مع كل من السوفسطائى من ناحية والطاغية من ناحية أخرى. ولنساير مثال النسج قلــيلاً إن كان أمامنا اختيار. فالغريب يبدأ بالغربلة لتمييز النسج عن سائر مهارات النسيج كالندف (فن إنتاج خيط السدى القاسى) والغزل (فن إنتاج خيط اللحمـــة الرقيــق)، ذلك أن فن النسج يتكون من جدل الخيوط الناتجة. ثم يقدم لنا رجل الدولة الأمثــل باعتباره نساجًا، فهو ينسج الخيوط الجيدة معًا لينتج القمـــاش الاجتمــاعى الموحــد المتآلف. والخيوط النافعة نوعان: الرقيــق المعتــدل والــشديد القــوى. ويقـــال: «من تسود الشجاعة فيهم يعاملهم رجل الدولة باعتبارهم من أصـــحاب الشخـصية (الذكورية) القاسية كالسدى ... ويستغل غيرهم فيما قــد نــسميه جــدائل النــسيج (الأنثوية) التى تشبه اللحمة. ثم يبدأ ... فى نــسج هـــاتين الفئتــين معًــا ويظهــر شخصياتهما المتضادة» (b٣٠٩). وهكذا فهو يــزاوج بــين عنــصرى المجتمــع الذكورى والأنثوى الفاعلين دون فقدان ما بينهما من تضاد.

نعود الآن إلى النقطة فى النقاش التى اعتبر فيها إدخال مثال النسج ضروريًا فنرى أن الاسترسال فى النسج يقع كرد فعل لنتيجة تم التوصل إليها على عجل.

> **«الغريب: رعاية القطعان البشرية بالسيطرة العنيفة فن يجيـــده الطغاة، أما الرعاية التى تتقبلها قطعان الحيوانات التى تمشى علـــى قدمين طائعة فنسميها فن الحكم. فهل نعلن الآن أن يجيد هذا الفن الأخير ويمارس هذه الرعاية هو الملك الحق ورجل الدولة الحق؟**

سقراط الشاب: نعم، وأعتقد سيدى أننا بهذه النقطة نكون أتممنا تعريفنا رجل الدولة».

(٢٧٧-٢٧٦)

ولكن لا. ليس بهذه السرعة. ففى حين يشعر الغريب بأن التعريف لم يكتمل لأنه لم يكتمل ("مخطط تمهيدى") أضيف أنه بحاجة لتطوير، ذلك أن السؤال يظل هو ما الذى يدفع قطيع البشر لتقبل سيطرة/ رعاية رجل الدولة وبالتالى التقيد به. هذا سؤال لما قد نسميه "علم نفس الجماعة" وبذكرنا ذلك قد نربطه بعلم نفس الجماعة وتحليل الأنا عند فرويد. هنا يرى فرويد أن القطيع يقبل الانقياد لقائده لأن القائد يمثل "مثالاً للأنا" لكل عضو بالجماعة. كما أن تبادلية مثال الأنا هى ما يربط الأعضاء الفرادى كل بغيره. وفيما يتعلق بالسؤال عن كيفية : [illegible] رجل الدولة الوحدة الاجتماعية والذى طرح فى الدقيقة الأخيرة من المحاورة يقدم أفلاطون إجابة مماثلة تتصل بالديناميات الأساسية:

> **«فى البداية يوحد ذلك العنصر فى نفوسهم (أى الجماعة) وهو عنصر فائق برباط مقدس لأن هذا العنصر فيهم شبه مقدس. وبعد هذا الرابط الفائق (أى الرباط بين الأفراد ومثال الأنا) يأتى الرباط الطبيعى، الصلات البشرية ليتمم الصلات المقدسة (بقدر ما يجمع بينهم جميعًا من مثال الأنا الواحد)».**

(C٣٠٩)

يمكن القول إن رجل الدولة، النساج الملكى، يجمع فى نفسه بين السمات المثلى فى زواج بكر. وبزواجه بنفسه يمكن القول إنه أعزب مزدوج أو "أعزب-

عانس أو أب–أم". وفيما كتب عن الـ "فارماكون"، وهو مصطلح قد يرمز إلى "الدواء" و"السم" فى آن، يقول ديريدا: «هذا "الدواء" ليس شيئًا هينًا. ولكنه ليس مركبًا أيضا ... بل هو الوسيلة السالفة التى يُنتج فيها التمايز بعامة»[1]. ويواصل ليورد من "رجل الدولة" ما يلى ولو أنى سأوجز: «هذا هو الطلسم (الـ فارماكون) المحدد لهم (من لديهم أمارات القيادة) بمقتضى الذكاء الخالص. وهذا الرباط الإلهى وحده قد يوحد عناصر الفضيلة ... التى قد تكون مناقضة فى اتجاهها» (a۳۱۰). وهكذا قد يكون رجل الدولة ما نسميه عبقريًا، ويقال إن العبقرى هو المتفرد والفريد من نوعه. ويقال إن رجل الدولة الحقيقى «قادر وحده ... على صوغ رباط الاقتناع الحقيقى باستلهامه المدهش للفن الملكى» (d۳۰۹). إذن أليس ثم فن نسج بعده أو خارجه يمكن له أن يتعلم من منطلقه؟ الكتابة عند أفلاطون كما يبين ديريدا ويستكشف باستفاضة تعامل باعتبارها فارماكون. موجز القول إن رجل الدولة نساج ينسج دون نسج ويكتب بدون كتابة.

وعندما يطرح الغريب النسج كمثال على الملك الأمثل يضطر للإقرار بأن «المثال يا صاحبى يتطلب مثالاً» (d۲۷۷). ولشرح ذلك يتخذ من الكتابة مثالاً ويعطينا مثال تعليم الأطفال القراءة. إذ يستعان بالأحرف كأمثلة حيث يلقن الأطفال التفرقة بينها بوضع الأحرف المتمايزة وغير المألوفة متقاربة، ويكون المعلم حقق هدفه بمجرد أن «يميز التلميذ كل حرف بذاته وعن غيره» (c۲۷۸). من ثم فالكتابة يُستعان بها كما يقول ديريدا فى إشارة إلى السوفسطائى لشرح الجدل الذى ينسج معًا منظومة الفروق (التضامن–الإقصاء) للأنواع والأشكال ...»[2] من ثم فالكتابة ليست مثالاً عشوائيًا بل مثال حيوى، وإلى جانب ذلك أكثر من مثال –

---

(1) Derrida, 1981, p. 126.
(2) 259e. Derrida, 1981, p. 165.

رؤية للتفكيكية غير قاصرة على هذا الموقف. وفى قراءة محدودة يمكن القول إن إفلاطون يقلل من شأن مثال كتابته بقصره على تلاميذ المدارس، وهى حركة تضفى سمات الطفولة تدفعنا للنظر إليها بمنظور "خطو الطفل" وتعلمه الأولى. هذه الحركة قد تساعد على إخفاء الاعتماد المشكوك فيه على الكتابة. ونظرًا لاستعانة أفلاطون بحضور المعلم فى المحاورات فإن ما يهمل هو أن الأطفال ما أن يتعلموا القراءة والكتابة يتحررون من اعتماد ضرورى على معلمهم ويستطيعون أن يستكشفوا عالم التعلم والمعرفة بمفردهم عن طريق النصوص المكتوبة(١).

ليس صحيحًا أن الكتابة تقارن بصورة مباشرة بالنسج فى "رجل الدولة"؛ بل مثال النسج يفسر بمثال تعلم القراءة والكتابة. أى أن نقطة التشبيه هنا أن مهارة النسج والمهارات الأدبية الأساسية مجرد نقاط انطلاق نتقدم منها إلى فهم أكبر وأعلى. ويرد فيما بعد تأكيد على أن رجل الدولة لا ينبغى أن يتقيد بأية قوانين مكتوبة أو صيغ مكتوبة أو سوابق مكتوبة أو يعتمد عليها. بل عليه أن يسمو على أية أمثلة مدونة (سوابق وتوجيهات) وعلى المثال الأولى لتحصيل القراءة والكتابة لأنه تجاوز التعلم.

المذهل فى كتابة "رجل الدولة" أنه هو نفسه فى عملية نسج متصلة، وهذه العملية لا تنفصل عن المفهوم المتقدم لفن الحكم. ويمكن القول إن النص لا يفعل سوى التلوين فى خاتمته الأصلية، إلهام الحاكم الملهم: رجل الدولة! "رجل الدولة". فيبتدع غريب أفلاطون "النسج" وسيلة للرسم فيما كان غير ذلك سيصبح رسمًا أوليًا (وكما يبين ديريدا بصورة أوسع فمصطلح "فارماكون" يشير أيضًا إلى صبغات أو لون تصويرى). فى الوقت نفسه يشرح الغريب أن الكلمات المكتوبة تمثل أداة

---

(1) See Forbes Morlock. "The Story of the Ignorant Schoolmaster / The Adventures of Telemachus" in The Oxford Literary Review. 19 (1997).

تصوير تفضل الصور المرئية أو الرسوم التوضيحية، ولو أن الأخيرة يُلجأ إليها في حالة من يجدون أن التعريف يصعب اتباعه. ونرى من جانبنا أن تجربة صورة مرئية قد تفيد في هذه المرحلة. فلنلق نظرة على لوحة "تطريز دثار الأرض" (الشكل ٥) لريميديوس فارو. في تلك اللوحة قد يعتبر البرج برج مراقبة سامق (الهيكل المحيط بربان السفينة والذي يشير إليه أفلاطون) تنهمك النسوة فيه في نسج الدنيا. شخصية محجوبة، كيميائي أو صيدلي، ترقب عملية النسج (يقال لنا إن رجل الدولة "مراقب" واللوحة تبين ذلك). كما أن هذا البرج حصن أيضًا، والحصن في رأى لاكان يرمز للأنا المثلى في دفاعها عن نفسها أو بناء نرجسي، ووراء هذا الحصن في رأى لاكان أيضًا تقع مقالب نفايات المدينة (للبقايا مثلاً وحطام الصخور)[1]. وتبين لوحة فارو أيضًا أسر النساء أو حبس قوة عاملة من الإناث داخل هذا البناء الدفاعي الاستغلالي. ويقال أيضًا إن اللوحة تشير إلى تجربة فارو حياة الدير الكاثوليكي، وواحدة من النسوة في اللوحة تنسج ببراعة منفذ هروبها مع حبيبها في قماش الدنيا الذي تنسجه[2]. ويتناول توماس بنشون هذه اللوحة في روايته The Crying of Lot 49 ،1979) حيث تواجهها بطلته أوديبا في معرض فني وتقول عنها ما يلي: «ما الذي تريد أن تهرب منه؟ إن امرأة حبيسة كهذه لديها من الوقت ما يكفي للتفكير وسرعان ما تدرك أن البرج بارتفاعه وعمارته يشبه أناها وإن كانت عابرة، وما يبقيها حيث هي هو سحر مجهول الهوية خبيث زارها من الخارج وبدون أي سبب» (ص١٣). ويبدو أنها مسحورة بأدخنة وتعاويذ ومراهم من مصدر صيدلي ما.

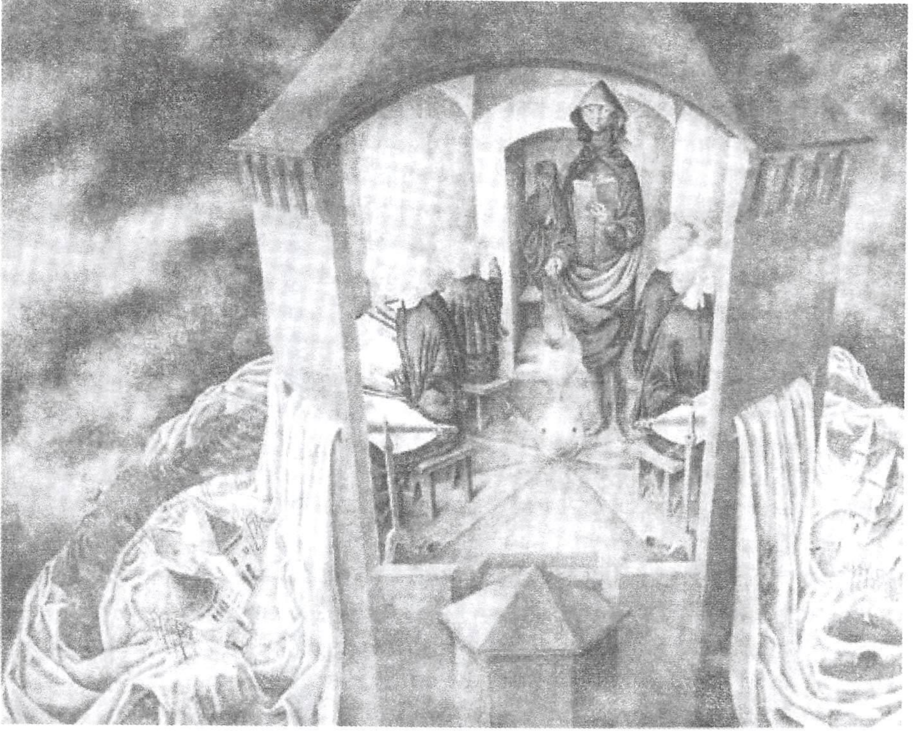
---

(1) Jacques Lacan. "The Mirror Stage as Formative of the I as Revealed in Psychoanalytic Experience", in Écrits: A Selection, trans. Alan Sheridan (London: Tavistock/Routledge, 1977).

ويتناول مالكوم أندروز مغزى هذا الحصن في بحث بعنوان

"Dickens and his Performing Selves"

(2) See Janet A. Kaplan. Unexpected Journeys: The Art and Life of Remedios Varo (London: Virago, 1988), p. 21.



شكل ٥

"غلاف الأرض" لـــ ريميديوس فارو (١٩٦١)، الصورة إهـــداء مـــن والتر جروين

على أى فالنسج فى "رجل الدولة" لا يُعرض بهذه الصورة تمامًا، فى حـــين أن النص قد يُرى على أنه ينسج. فهو فى هذا الصدد نص شبيه بنص "وراء مبـــدأ المتعة" لفرويد (١٩٥٥). فيتخذ نص فرويد كنقطة انطلاق ومن أجـــل بيـــان دافـــع للتكرار حكاية من سيرته الذاتية عن لعب حفيده ببكرة وخيط يـــدفع فيهـــا بـــالبكرة بعيدًا (**fort**) ثم يعيدها إليه (**da**). وفى قراءته لهذا النص يوضح ديريـــدا كيـــف أن حركته (كرأى وأداء) تحاكى لعبة الحفيد بل تتجاوزها فى طرح نظرية دافع الموت

(تتسم أيضًا بدافع للتكرار). ومن غير الممكن إيجاز قراءة ديريدا فى هذا المقام، وهى قراءة يتتبع فيها إيقاعات نص فرويد المتذبذبة، وسأحاول أن أنقل بعضًا من الدروس المستفادة منه. وهو ليس مباشرًا، بل يظل يخرج عن الموضوع ليوجز مراحل سابقة له. ويريد أن يستنتج بطريقته الخاصة - كما يرى فرويد "أننا" جميعًا، أى "الكائنات الحية"، نفعل ذلك. وفى هذا النص عن الاقتصاد السياسى هناك تقنين مستمر لنفقاته وإدارة لطاقاته ربما تجمع بين المتعة الذاتية والعمل المربح. ليس هذا وحسب، بل هناك ندف نصى يحدث بشكل متواصل، أى إن "الغريب" (أى أيًا كان ما يدل عليه هذا الاسم فى النص) يظل يفرز خيوط النقاش الجيدة عن البقايا، ثم تدعم هذه الخيوط فنحصل من الناتج على سدى النص المتينة. فى الوقت نفسه عليه أن ينسج خيوط اللحمة المرنة للتآلف والتماسك. - أليس كذلك؟

سقراط الشاب: اللحمة! اللحمة!

دور سقراط الشاب أن يوافق الغريب (وإن كان متحمسًا فى موافقاته الطيعة فى حين أن الغريب رقيق لا يتبع القهر فى قيادته الحازمة). فينسجان معًا بصورة طيبة وبينهما تواصل ومجاملات. وهما معًا يجمعان خير ما فى السوفسطائى - المرونة والمطاطية والليونة - وخير ما فى الطغيان - الشدة والصلابة. وهذا سبيلهما فى الاتحاد والوقوف يدًا واحدة.

هكذا يمر مثال النسج بتحول وتسامٍ. وقبل هذا التسامى يعبر الغريب عن قلق أو احتقار: «لا أظن أن أى حصيف يتتبع تعريف فن النسج لذاته» (٢٨٥e). من ثم فإن هذا عملى أكثر من اللازم، إذ كيف لأى عاقل أو لبيب أن يجد شيئًا

ذا أهمية أو إلهام فى النسج نفسه؟ بهذه الطريقة يتم التنصل من أية مديونية لفن النسج، فثم شىء يؤخذ من النسج وينقل ويتحول؛ وهذا هو عمل المجاز والمجازية. وما ينتقل عن طريق التشبيه وينفصل فيه الرمزى عن الحرفى تضفى عليه سمات المثالية وتوضع له مفاهيمه ويستفاد منه. وبينما يصبح النسج نفسه عملية بلا عقل وغير واعية بذاتها تبدو الفكرة عنه مجرد فكرة عن "الغريب" أو أفلاطون. إلا أن المثالى يجب أن يبين أنه يعمل ويمكن اختباره ويمكن الإيمان به. والحقيقة أن النص يستفاد فيه كثيرًا من حقيقة أن "رجل الدولة" لا يمكن رؤيته فى المنام فى الحال، بل لابد من التوصل إليه بالعمل الجاد من جانب الفيلسوف الحق (فى مقابل الإلهام الشعرى المتقلب مثلاً)، أى الجهد التصورى. لكن هذا العمل هو الطرح والندف والغزل ورحلة المكوك جيئة وذهابًا والجدل: نسج النص نفسه. وينهض رجل الدولة من عملية النسج هذه، فى حين أن النص لن يكون "سوى" القشرة التى يطرحها عن نفسه (ولايزال بوسعك إعادة تدويرها).

وينبغى القول إن رجل الدولة نص يسلم نفسه؛ فينخلع ويسلم البضاعة ويفوز بكأسه. وهذا شىء يجعله يشبه "وراء مبدأ المتعة" لفرويد قليلاً، ولكنه يختلف عنه كثيرًا. (ولعل دافع الموت الذى يُطرح فى مقابل مبدأ المتعة عنين أو غير قابل للانتصاب بالضرورة.) وإذا كان نص فرويد قد لا يستطيع أن يعمل شيئًا حيال تذبذبه الحائر فإن نص أفلاطون به شىء من اليقين عن نفسه. وسمة الشخصية التى يضفيها أفلاطون على "الغريب" وأيضا فى السوفسطائى تعد ضربًا من المماطلة، ولكن حين يعترف الغريب بذلك فبلكنة خجل أو إحراج، ربما لأنه ليس اعترافًا أمينًا. ويمكن القول إن "رجل الدولة" يتظاهر بأنه يشك فى نفسه ويصطنع حركاته أو خطواته الزائفة (يخفى تصنعه) بقدر ما يبدو "الغريب" كمن يعرف طريقه ولا يحيد عنه قط. ولمزيد من الدقة يمكن إضافة أن شلل نص فرويد

(الذى تم تناوله باستفاضة فى قراءة ديريدا له) ربما يعزى لتزييف حركاتـه فـى مقابل الحركات الزائفة، أى يبدو كأنه مضطر للتبرؤ من دافعه الإبداعى فى حـين أن نص أفلاطون يستفيد من إبداعية يتظاهر أنها ليـست فيـه. وفـى "الـسحُب" (The Clouds, 1973) يضع أرسطوفانيس النصيحة التالية بسخرية علـى لـسان شخصية سقراط لأحد تلاميذه: «لا تدع تفكيرك حبيسًا فى داخلك طـول الوقـت، بل عرضه للهواء قليلاً؛ تحكم فيه كاليويو» (ص١٤٤). وفى لعبة الخيط والبكـرة هذه يُسمح للأفكار (التى تشبَّه بالأطفال أو الجراء) باللعب المقيد بحيـث لا تفلـت فتضل، وذلك بفضل الخيط أو الرباط. فتعود أدراجها بفضل قـدرة ابائهـا علـى استدعائها واسترجاعها. والسماح بقدر من حرية الحركة يهدف لـضمان الـولاء. وهذا هو ديدن الناس فى اللعب مع كلابهم، فيلقون بعصا أو كرة فيأتى بها الكلـب مرارًا وتكرارًا، والكلاب تدرك ذلك.

لفظ **fils** في الفرنسية له معنيان: "ابن" و"خيط" كمـا يـشير ديريـدا. ففـى "صيدلية أفلاطون" يبين أن فكر أفلاطون هناك كتابة تحظى بالاستحسان وكتابـة لا تحظى به. هذان الضربان من الكتابة يمكن تشبيههما بابن بار بأبيه وابن عاق، يتيم بائس أو لقيط تعس – لا يرجع ولا مجال لمنعه من الشرود. هذان "الولدان"، مـآثر أحدهما وتمرد الآخر، يظهران مرارًا فى أعمال ديريدا كأنهما جـزء مـن قـصة ملحمية لا تنتهى. وفى "جلا" (١٩٨٦) التى نوشك على الوصول إليها يعملان على تصميم شكل النص: عمود للأب-الابن وآخر للابن العاق الأم-الابن. وماذا عـن الأم؟ يمكن القول إن الأم هى التى تنسج الطفل فى رحمها، أو أن الطفل ينسج نفسه فيها، أو أن هناك نسج لكليهما ولكن بدون فاعل. وفى تنشئته لا أسعى لأن أقتـرح فى مكان الأب أصلاً أموميًا مثاليًا – فهذا معناه تصور قدرة أمومية مطلقة عكـس الرمز الأبوى ذى القوة المطلقة. وسبب إشارتى لنسج أمومى هنا تأمـل المـشاعر

وردود الفعل التى يثيرها الاكتفاء الذاتى المتصور لمورد أمــومى، متــصور مــن موقف حساسية حياله. وقد يتخذ ذلك شكل غيرة من الأم أو حسد لها على نولها.

ومن أين جاء أفلاطون بفكرة النسج؟ ربما "استعارها" أو سرقها مــن بــاب الغيرة أو نسخها سرًا من صديقه-غريمه الشاعر أرستوفانيس (ربما كان كلاهمــا يستلهمان موروثًا أو مخزونًا ثقافيًا). وفى "ليسستراتا" (١٩٧٣) يطلب أريستوفانيس على لسان الحاكم من المرأة النصيحة حول كيفية استعادة السلم والوئام فى الدولــة وبين الدول، فتقترح ليسستراتا مثالاً من النسج من واقع تجربتها: «قد لا يكون من الحمق كما تظن أن تدير المدينة كلها على غرار تعاملنا مع الصوف» (ص٢٠٤). وتتوسع فى وصف ذلك ولكن دون ذكر زعيم أمثل. وفى "رجــل الدولــة" تنــشأ ضرورة التفكير فى "فن الحكم" لأن اليونان حسب قول "الغريب" دخلوا مرحلة مــن التاريخ لم يعد البشر فيها "أبناء الأرض" ولم يعودوا فى رعاية إله راع. مــن ثــم فالبشر ينشئون أنفسهم (وليسوا أبناء الأرض) وبحاجة لأن يعتمدوا علــى أنفــسهم. ولنتأمل اختراع تقنية النسج. اللفظ **histos** يعنى "أى شىء يوضع قائمًا" ويدل على: صار؛ عارضة نول؛ نول؛ شبكة؛ قماش منسوج؛ قطعة خــيش (انظــر "صــيدلية أفلاطون"، ص٦٥). علم الأنسجة هو علم النسيج الحى (إنتاجه النــسيجى الجينــى وانهياره وعلله وإحياؤه). وينبغى أن أضيف أن فيرنشى يرى أن الاهتمام بالتأصيل يعتبر شكلاً ساميًا من السؤال: من أين يأتى الأطفال؟[١]

---

(1) Sàndor Ferenczi, "Obsessional Etymologizing" in Further Contributions to the Theory and Technique of Psychoanalysis, ed. John Rickman, trans. Jane Isabel Suttie et al. (London: Karnac, 1994).

ويرى فيرنشى أن هذا قد يدعم نظريات الأصل الجنسى للغة. وفى "يقظة فينيجن" يقول جويس: «من أين يأتى الأطفال؟ » ويعلق مود إلمان على التلاعب بـ "الأفكار" و"الأطفال". انظر

Maud Ellman, "Polytropic Man: Paternity, Identity and Naming in The Odyssey and A Portrait of the Artist as a Young Man", in James Joyce: New Perspectives, ed. Colin McCabe (Sussex Harvester Press, 1982), p. 76.

هل يظل هذا شديد القرب من النسج، قريبا جدًا من شبكة الخيوط؟ ربما كان علىّ أن أستفيض فيما أقول. فمن بين الأسماء الأخرى للنسج قد نجد "العمل الإبداعى" و"ابتكارات المرأة". وكان فرويد يرى أن النسج والجدل هما التقنية الوحيدة التى ابتكرتها المرأة (وهما ليسا اختراعا هينًا إن قادا لاختراع الحواسب الآلية) وأن المرأة اخترعتهما لإخفاء ما بها من نقص فى الأعضاء التناسلية[1]. وقد يبدأ الاختراع بنقص أو فقد، ويمكن أن نفسره كما يلى: البذاءة الاستثنائية للروح الإبداعية للأنثى تتطلب التصالح مع فكرة أن هذه البذاءة فى الحقيقة احتشام أنثوى حقيقى وإقرار من المرأة بأنها تفتقر إلى أداة الابتكار، أى افتقاد العضو/ الأداة الأصلية للاختراع. ويمكن وضع فكرة فرويد عن أصل النسج بجانب ملاحظة وولف فى كتابه "غرفة خاصة"[2] بأن المرأة تحتاج دائمًا لإخفاء عملها الإبداعى عن العيون، فأخفت الأختان جين أوستن رواياتهما وهما تكتبانها تحت ورق نشاف أو تحت شغل الإبرة الخاص بهما[3]. والنسج هنا يمكن النظر إليه كاحتياج للخصوصية فى "إخفاء" العمل وإنضاجه. وهى بداية اقترابنا من بحث "دودة قز خاصة" بعنوانه المترجم ببراعة.

إن بناء أفلاطون للنساج يتم بفصل النساج عن النسج بحيث يمكن أن يكون النساج فاعل النسج الوحيد. ومع أن النساج يستقى من النص فإن النساج يصبح هو الأصل، وبالتالى يساعد النص على إثبات هذا الأصل. والعمل الذى يدخل فى عمل

(1) Sigmund Freud. "Femininity", in New Introductory Lectures on Psychoanalysis, trans. James Strachey (New York: Norton, 1965), p. 132.
وتناول ديريدا هذه النقطة فى "A Silkworm of One"s Own" ويلاحظ أيضًا أن أنا فرويد كانت تبدى اهتمامًا شديدًا بالنسج كما أشرت فى بحث بعنوان "Knitting Machines" ، والذى سينشر ضمن كتابى بعنوان Literature, Animism and Politics

(2) A Room of One"s Own (1929).
(3) Woolf, 1929, p. 100.

النص، أى التفكير والكتابة، يمكن القول إنه أضفيت عليه سمات المثالية فى مثال النساج الملكى. وهذا القائد الأمثل، هذا الملك، غير الموجود أصلاً ينبغى اعتباره شبحًا كما يرى ديريدا فى سياق آخر فى "أطياف ماركس". وهل يكون للنساج الشبح جنس بدون تتبع ذلك؟[١]

الإدراك الخالص

فى مستهل "جلا" يقول ديريدا: «لكى أعمل باسم هيجل ... اخترت أن أتبع خيطًا واحدًا. وسيبدو الأمر شديد الدقة والغرابة والهشاشة. إنه قانون الأسرة، أسرة هيجل، قانون الأسرة لدى هيجل، قانون مفهوم الأسرة عند هيجل[٢]. ففى حين يهتم ديريدا بمسألة ما يمكن الاستغناء عنه فى نص هيجل (الأمثلة التى لا تفيد، البقايا، الفتات) هناك نقطة يكون فيها ما قد يعد ضروريًا بالنسبة لفكر هيجل غير لازم بالنسبة لديريدا. ويحدث هذا فى الانتقال من "الدين المطلق" إلى "المعرفة المطلقة". ويرى ديريدا أن هذا هو "الإدراك الخالص" الذى لا غنى عنه بالنسبة للفكر الهيجلى، للجدل التنظيرى، للمثالية المطلقة (a٢٣٣). ويقوم مفهوم "الإدراك الخالص" على الانفصال التام للأب (أى "المعرفة") عن الأم الكائنة فى المباشرة الدنيوية. والأب «المؤلف الحقيقى، فاعل الإدراك ... يستغنى عن المرأة»، بينما «تنشئ الأم الطفل بدون معرفة» (a٢٢٣). فالأب هو المؤلف الحقيقى، المؤلف الوحيد أو المؤلف الحقيقى الوحيد، فى حين أن اختلاف الأم لا يشكل فارقًا لأنها توضع من منظور تضادها. إذن فالتصورية "تشوء ذاتى" من جنس واحد (يساعد الابن – fils – فيه على توكيد الأصل الأبوى) ويستخدم ديريدا مصطلح "مثلى"

---

(١) فى "مقاومات" يتحدث ديريدا عن الجذل الذى يبقى فى الأثر المفرد غير المتجانس.
(2) Derrida. 1986. 4a.

فى الإشارة إليه: «وإذا كان الاختلاف الجنسى كتضاد يبرز الفـــارق فالتــصورية مثلية» (a٢٢٣).

وإذا كان هناك توسع فى هذا الموضوع على الجنب الأيسر من "جلا" فلابد أن تلاحظ بلمحة أو لمحتين باستجابة متأخرة أن العرض الفاضح للمثلية الفعلية يعلن عن نفسه. وهو ما يوحى لى أنه إذا كانت التصورية "مثلية" لدى هيجل فهى مثلية مكبوتة وغير معلنة – ما أصبح يعرف بالحب العذرى (وهى تسمية مــضللة لأن أفلاطـــون كان يعترف بالتسامى المثلى). وهكذا فالمثلية لا تظهر فى الطـــابور الهيجلـــى، فـــى النص الهيجلى. إلا أن هذه المثلية ضرورية، فى حين أنها تختلف عـــن الـــضرورة المأساوية المتمثلة، فى قراءة ديريدا لهيجل، وفى أنتيجون الشقيقة-الابنة المستحيلة.

ويمكن القول إن الإدراك الخالص يتحدى التصوير؛ فهـــو مـــا لا يــصور. ويحافظ "جلا" نفسه على الهوة بين عمود مثلية ليست سوى تصورية (مثلية غيـــر معلنة دون شك) وطابور مثلية معلنة باستخفاف. لكن هناك كلمة يمكن قولها لتحوم فوق هذه الهاوية.

"المكـــوك"

«لفظ la navette ضرورى لا شك ... أولاً لأنه مصطلح كنسى وكل شىء هنا مدبر ضد كنيسة ما. وهو يخص وعـــاء معدنيًا صغيرًا على شكل قارب (navis, navetta) ... يلى ذلك "مكوك" النساج ...

لكننا ارتبنا فى المجاز النسجى. وهذا مرجعه أنه لايزال يحتفظ على جنبه الفروة مثلاً بفضيلة الطبيعية، البدائية، النقاء»[1].

(1) Glas, 207-8b.

«السحب الحقيقية تبدو كالفراء ... لا كالنساء»[١].

وارتياب ديريدا فى المجاز النسجى جرى تناوله فى "صيدلية أفلاطون" فيما يتصل بـ "خداع القماش المنسوج"، بالتبرؤ من التحايل. وهنا يبدو النسج مرتبطا بالحجب على الجانب الأنثوى. وفى كلتا هاتين الصيغتين هناك وثنية يتم التنصل منها أو حجبها. أى أن الوثنية هنا ليست نوعًا من التبرؤ (من الاختلاف) بل ما يتم التبرؤ منه ورفضه، وهذا من أجل إقرار بوجود "فارق" (جنسى بصفة خاصة) يتبين أنه ليس كذلك. وإذا كان مجاز النسيج يساعد على دعم تنصل من تذبذب وثنى فإن هذا يعطينا سببا وجيهًا لعدم الثقة فيه. لكن هذا يظل أحادى الجانب فى تركيزه، لأن المكوك سيبدو كأنه ذاك الذى يجرى بين أمومة مباشرة بكر وأبوية خالصة. (التصميم الثنائى الأعمدة لـ "جلا" يحتم ظهور تناول المكوك فى العمود الأيمن، عمود مثلية معترف بها وتذبذب جنسى أيضا). ومع ذلك يمكن القول إن المكوك يعمل عبر الفجوات بين تنصلين من المكر: تصورية تتجاوز الاختلاق، وتطبيع يتصنع السذاجة. وبقدرة هذا المكوك على السمو على الطبيعى دون تجاوز الطبيعة تكون له أجنحة. ويصور غالبا على شكل طائر. والصلة بين مكوك النساج والطيور يقيمها شيد وسفينبرو فى تناولهما الـ "سيريس"، وهى قصيدة تنسب لفرجيل تقص فيها سكيلا خصلة شعر سحرية من رأس أبيها فتتحول إلى طائر. والطائر الذى تتحول إليه هو"كايريس" أى القاوند صياد السمك: «"المكوك" يسمى "كركيس" فى اليونانية، وهو لفظ يشترك فى الجذر مع لفظ "كايريس"؛ وقد نلاحظ أيضا التعبير الدارج "كيريس أيدوس" (المكوك المغرد)[٢]. ولبيان مغزى الطائر-المكوك فى علاقته بـ "الإدراك الخالص" علينا الآن أن نقص ونلصق شعر يايتس فى مناقشتنا

---

(1) Aristophanes. The Clouds.
(2) Sheid and Svenbro 1996, p. 139

صور العالم

يبدو يايتس منبهرًا بـ "الصورة الذهنية" كما يسميها ديريدا للإدراك الخالص، فكتب ثلاث قصائد قصد بها أن تكون ثلاثية عن ما قد يقال إنه هذه التيمة. يبدأ التسلسل بترتيبه الزمني بـ "ليدا والبجعة"، وهى قصيدة تبدأ بالحدث المفاجئ لدخول البجعة و"ضربتها المفاجئة". وتواصل القصيدة لتعرض اغتصاب ليدا من جانب البجعة، ويمكن القول إن هذا الطائر ليس إلا "قضيب مجنح" ("الدبوس المجنح" عبارة لـ جينيت يقتبسها ديريدا) أو جراحة ترقيعية قضيبية لزيوس (الذى يعزى له منشأ الحدث وإن لم يشارك بنفسه فيها بجسمه وصورته). وتواصل القصيدة لتنص على أن الاغتصاب "أوجد" التاريخ المأساوى لحرب طروادة وتنتهى بأبيات تقول: «هل اتشحت بمعرفته مع قوته/ قبل أن يتركها منقاره لتهوى؟» والإجابة على ما يبدو «لا – حيث أنها علقت فى الواقع الدنيوى للحدث وما كان لها أن تشارك فى أى إدراك لمغزاه الحقيقى». وظلت ليدا بكرًا من حيث المعرفة. أما من حيث "الإدراك الخالص" فهذه القصيدة تشكل عرضًا زائفًا. بدايةً، فالاعتراض على هذا العرض شبه التصويرى هو أن "الإدراك الخالص" لا يعرض بهذا الشكل. كما أن العرض هنا يقدم لنا اغتصابًا يبدو نقيضًا لـ "الإدراك الخالص". وفى "جلا" يشير ديريدا إلى أن من الحمق محاولة تكذيب "الإدراك الخالص" بافتراض التجربة الجنسية. ففى حين يعجز الواقع عن إثبات كذب "الإدراك الخالص" فإن تجليه يكون وهميًا، حيث يكون الوهم حقيقة الحقيقة (٢٢٤a). ويوحى ذلك بأن إيجاد "الإدراك الخالص" سيكون إيجادًا وهميًا، وأنه سينشأ فى صورة تكرار (الوهم نسخة من الأصل أو النسخة الأصلية). يقول ديريدا: «من ذا الذى يجرؤ على القول بأن وهم "الإدراك الخالص" لم ينجح؟ ألفا

سنة على الأقل من أوروبا من المسيح إلى الغفران (savoir absolut) ... من كل ما يمكن تسميته الإمبريالية أو النزعات الاستعمارية والنزعات الاستعمارية الجديدة لـ "الإدراك الخالص"» (a٢٢٤). وهذا في اعتقادنا لا يعد استعمارًا بما هو معطى كأصل، بل استعمار للأصل: فالأصل مستعمر ومطالب به في استعمار آلي. وهل يمكن لما يُظن من جانب واحد أنه "إدراك خالص" أن يُظن من جانب آخر أنه اغتصاب وهمي؟ وفي الخطاب بعد الاستعماري (بصفة خاصة) يشار إلى النزعة الاستعمارية غالبًا كاغتصاب؛ وهذا الاغتصاب ليس بالضرورة تجربة الاغتصاب الحرفية، بل حيث يكون العنف والانتهاك أيضا ليسا مجرد مجاز. وهو ما تصوره آسيا جبار في وصفها الاستيلاء على الجزائر:

> «بينما كان الأسطول المهيب يمزق الأفق كانت "المدينة المنيعة" ترخي أسدالها ... وغاص المشهد فجأة في الصمت كأن الضوء الحريري الكثيف على وشك أن يتمزق بصرخة عالية ... كأن الغزاة كانوا مقبلين في هيئة عشاق ... وما صمت هذا الصباح المهيب إلا مقدمة لموكب الصرخات والقتل الذي سيملأ العقود التالية»[1].

«ألفا سنة على الأقل». تصور "ليدا والبجعة" بدء دورة من التاريخ مدتها ألفي سنة تنتهي بمولد المسيح. ومولد المسيح عند يايتس تكرار للحظة السابقة للبداية التاريخية ولكن بالعكس، فيتمخض عصر تاريخي مضاد. هذه اللحظة من التكرار المعكوس تحيي ذكراها قصيدة يايتس "أم الرب"، وهي قصيدة قد نلمح فيها "ليدا والبجعة". فتطالعنا الأبيات التالية: "أجنحة ترفرف حول الغرفة؛/ الرعب الذي

---

(1) Djebar, 1993, pp. 6-8.

تحملتُ/ السموات فى رحمى". "أجنحة ترفرف حول الغرفة"؟ هل يمكن أن يكـون هذا "دم الهواء البهيمى" كما توصف البجعة؟ هذا الوهم الخالص يبدأ دورة أخـرى مدتها ألفى سنة تفضى إلى "المجىء الثانى" المتنبأ به. والقصيدة الثالثة فى السلـسلة (وإن كانت تسبق فى نظمها "ليدا والبجعة") يميزها "المجىء الثانى". تبدأ القـصيدة على النحو التالى: «يدور ويدور فى حلقة تزداد اتساعًا/ الصقر لا يسمع الصقار». المتصور هنا أن الطائر (المكوك؟) لم يعد يستجيب للصقار، والمتصور أيـضًا أن عصر فوضوى يفتقر إلى قيادة حقة. و"المجىء الثانى" يفترض أن يكـون لمـسيخ يصور فى صورة نوع هجين مخلط (حيوان وإنـسان/ امـرأة وآلـة)، ويـذكرنا بسوفسطائية أفلاطون المتحولين. ما يربط بين قصائد يايتس الثلاث أو صور الدنيا الثلاث ليس فكرة "الإدراك الخالص" الوهمى الدورى المتكرر/ الاغتصاب وحسب، بل نظريته عن الدوائر. فالدوائر (أو محاور الدوران) فى نـسق يـايتس أشـكال مخروطية متداخلة أحدها أولى وموضوعى والآخر مضاد وذاتى، تفرز فى حركتها صراعًا أو تناقضًا بين الحالتين الذاتية والموضوعية. حين يستنفد أحـدها طاقتـه يتسارع الآخر. أو كما يعبر عنها يايتس: «أرى دائرة "الوفاق" تتقلص بينما تتـسع دائرة "الخلاف"، وأتخيل بعد ذلك دائرة "الوفاق" وهى تتسع بينمـا تـتقلص دائـرة "الخلاف"، وهكذا دواليك»[1]. ويشير يايتس بصورة عابرة إلى وجود أوجـه شـبه بين فكره وفكر هيجل (وهى صلة لا يوقن يايتس نفسه مداها). ويمكن تتبع نظرية يايتس عن الدوائر على الأقل فى "رجل الدولة" لأفلاطون. فضرورة مخاطبة مثال للقيادة فى "رجل الدولة" تنشأ لأن هناك أزمة كونية أطلقت حقبة تاريخية جديدة فى حركة عكسية. ويقال: «هناك حقبة يساعد الرب فيها بنفسه الكـون فـى طريقـه ويرشده بمنحه دورانه. كما أن هناك حقبة يطلق فيها سيطرته ... فيبدأ بعد ذلك فى

---

(1) Yeats, 1969, p. 64.

الدوران بالعكس بدفع ذاتى منه ... وعندما يطلق يتحرك بقوته الكامنة حيث يكون خزن كثيرًا من الزخم حتى أنه يمكن أن يدور عكسيًا آلاف الدورات وقت إطلاقه ...» (٢٦٩-٢٧٠). وهو ما يحاكيه أريستوفانيس بسخرية بقوله:

ستربسيادس: دوامة! — آه، فهمتك! ... زيوس مات

وهناك الآن دوامة صارت الملك الجديد[١].

وقد نقول: «آه، هذه هى، الدوائر!» ولو أن أفلاطون لم يتحدث بعد عن الغزل والنسج، والحركة الدائرية – لا سيما فى ضوء أوجه الشبه بفكرة يايتس عن الدورات التاريخية المعكوسة – يمكن رؤيتها كعملية غزل تحديدًا. من ثم يمكن القول إن النساج الملكى يخضع لدوران كونى ذاتى بلا فاعل ويستمد ضرورته من ذلك. وما يفرز التاريخ فى نسق يايتس وقبل أية آلهة وعمليات حلول هو الحركة الدائرية للدوائر. وفى "المجيء الثانى" لا ترد إشارة إلى أى سبب فائق إلهى، فالحلول المقدور لا يعزى إلا لمهد يهتز، مهد يهتز من تلقاء نفسه بصورة خارقة للطبيعة.

وما قد يقال إن يايتس يتصوره هو استيلاد ذاتى آلى محايد مؤنث، ولكنه بلا جنس بديلاً عن استيلاد ذكورى مغاير[٢]. فيكون هناك إنسان آلى مستقل بلا عقل يحل محل أبوة طيفية أو طيف أبوى. وفى "أشباح ماركس" يرى ديريدا فى بضاعة ماركس المشيأة إنسانًا آليًا مستقلاً قد يمثل تكرارًا بديلاً لطيف أبوى. وماذا عن مثالى النسج والحياكة الأثيرين؟ النسج بايجاز يرد كمثال على العمل التخصصى الذى يفقد خصوصيته بخضوعه للتجريد الذى تقتضيه قيمة التبادل.

(1) The Clouds. p. 129.

(٢) هذا المنشأ المؤنث ولكنه بلا جنس ولا فاعل يمكن تشبيهه بالـ "كورا" التى ورد ذكرها فى "تيمايوس" لأفلاطون وتناولها ديريدا فى كل من "صيدلية أفلاطون" و"خورا" فى "عن الاسم".

وإذا كانت هناك أمثلة أخرى على العمل التخصصى يمكن الاستعانة بها هنا فإن اختيار ماركس للنسج يساعد على جعل خصوصيته نموذجًا لخصوصية العمل (كله). وفى سياق تناول لا يخضع لتصنيف الرأسمالية يقول ماركس: «أنتج ميلتون "الفردوس المفقود" كما تنتج دودة القز الحرير، كتفعيل لطبيعته»[1]. وأنتقل هنا إلى تناول لـ "النسج نفسه" فى "دودة قز خاصة".

أخيرًا دودة قز

يتحدث "دودة قز خاصة" عن تأخيره، وإذا كان هذا التأخير يتطلب ألا يقيد بمقتضيات النسج فإنه يقدم تناولاً معقدًا ويقظًا للنسج. فالنص ينسج اهتمامًا بالكتابة وكتابات هيلين سيكو وينتهى بذكرى رعاية دود القز. وتناولى لهذا النص هنا سيكون انتقائيًا ومتقطعًا للأسف.

أى خيط نتبع؟ فلنقل إنه خيط عودة-وصول، إنه ما يسمى فى النص "نقطة تماس" و"شبه بعث" فى آن.

يطالع ديريدا وصف سيكو فى "المعرفة" (١٩٩٨) لجراحة فى العين أجريت لها، وما ضاع فيها هو ضياع البصر، قصر نظرها بالطبع، ما تصفه سيكو بأنه "قصر نظرى". وهكذا فما يميزها أو ما أعطى لها كعلامة على اصطفائها أو تفردها، قصر النظر هنا، يمكن اعتباره تضحية يجب بذلها - حيث يواصل ديريدا حديثه عن "بذل التضحية ونهاية التضحية" (ص٣٨). وبذل التضحية يوحى بإعادة التضحية واللا تضحية. فإذا اعتبرت التضحية إرثًا من خلال الفقد فإن بذل التضحية يلخص ضرورة فقد أولى (تقبل ضرورة مأساوية ولكنها مستفزة)

---

(1) Marx. 1976. p. 1044.

فى الوقت الذى يكون فيه تحول فى حالة الفقد، بداية من جديد. ويمكن تفسير ذلك بالإحالة إلى الأوديسا. فرحلة أوديسيوس التى تبدأ بعزلته عن جذوره يمكن اعتبارها منفى للخروج من حالة أو فترة من الصيد والتعرض للصيد. والعودة لإيثاكا ليست عودة لفقد الجذور نظرًا لتقبل المنفى، بل هى اللحظة التى يصبح من الممكن فيها البدء من جديد. وشبه البعث هذا هو معجزة العودة المتواضعة؛ العودة المدهشة للحياة العادية من جديد. ويدير الفقد رحلة العودة، لكن عملية العودة تحيل افتراضية العودة واقعًا. يقول ديريدا: «بفضل الحزن نار العالم الجديد تخمد أخيرًا وتلمس الأرض» (ص٢٥).

المصادر والمراجع

Aidoo, A. A. (1992), *An Angry Letter in January* (Coventry, Sydney and Aarhus: Dangaroo Press).

Aristophanes (1973), *Lysistrata and Other Plays: The Arnachians/The Clouds/ Lysistrata*, trans. and introd. Alan H. Sommerstein (Harmondsworth: Penguin).

Cixous, Hélène, *Savoir*, in Hélène Cixous and Jacques Derrida, *Voiles* (Paris: Galilée, 1998), pp. 9–19.

Derrida, Jacques (1981), 'Plato's Pharmacy', in *Dissemination*, trans. and introd. Barbara Johnson (London: The Athlone Press).

—— (1986), *Glas*, trans. John P. Leavey and Richard Rand (Lincoln and London: University Nebraska Press).

——(1987), *The Post Card: From Socrates to Freud and Beyond*, trans. Alan Bass (Chicago and London: University of Chicago Press).

—— (1988), *Limited Inc.* (Evanston, IL: Northwestern University Press).

—— (1993), *Circumfession*, trans. Geoffrey Bennington in *Jacques Derrida* (Chicago, IL: University of Chicago Press).

—— (1994), *Specters of Marx*, trans. Peggy Kamuf (London and New York: Routledge).

—— (1995), *Khōra* in *On the Name*, ed. Thomas Dutoit (Stanford, CA: Stanford University Press).

—— (1996), 'A Silkworm of One's Own', trans. Geoffrey Bennington, in *The Oxford Literary Review*, 18.

—— (1998), 'Resistances' in *Resistances of Psychoanalysis*, trans. Peggy Kamuf, Pascale-Anne Brault and Michael Naas (Stanford: Standford University Press).

Djebar, A. (1993), *Fantasia: An Algerian Calvacade*, trans. Dorothy S. Blair (Portsmouth: Heinemann).

Ellmann, M. (1982), 'Polytropic Man: Paternity, Identity and Naming in *The Odyssey* and *A Portrait of the Artist as a Young Man*', in *James Joyce: New Perspectives*, ed. Colin MacCabe (Sussex: Harvester Press).

Ferenczi, S. (1994), 'Obsessional Etymologizing', in *Further Contributions to the Technique and Theory of Psychoanalysis*, ed. John Rickman, trans. Jane Isabel Suttie *et al.* (London: Karnac).

Freud, S. (1955), *Beyond the Pleasure Principle*, in *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, vol. XVIII (London: Hogarth Press).

—— (1965), 'Femininity' in *New Introductory Lectures on Psychoanalysis*, trans. and ed. James Strachey (New York: Norton).

—— (1991), *Group Psychology and the Analysis of the Ego*, in *The Penguin Freud Library*, vol. 12 (Harmondsworth: Penguin).

Head, B. (1974), *A Question of Power* (London. Heinemann).

Homer (1991) *The Odyssey*, trans. E.V. Rieu (Harmondsworth: Penguin Books).

Kaplan, J. A. (1988), *Unexpected Journeys. The Art and Life of Remedios Varo* (London: Virago).

Lacan, J. (1977), 'The Mirror Stage as Formative of the I as Revealed in Psychoanalyic Experience', in *Écrits: A Selection*, trans. Alan Sheridan (London: Tavistock/Routledge).
Marx, K. (1976), *Capital*, vol I, trans. Ben Fowkes (London: Penguin).
Morlock, F. (1997), 'The Story of the Ignorant Schoolmaster/The Adventures of Telemachus', in *The Oxford Literary Review*, 19.
Naas, M. (1996), 'The Time of a Detour: Jacques Derrida and the Question of the Gift', in *The Oxford Literary Review*, 18.
Plato (1961), *The Collected Dialogues*, ed. Edith Hamilton and Huntingdon Cairns (Princeton, NJ: Princeton University Press).
Pynchon, T. (1979), *The Crying of Lot 49* (London: Pan Books).
Royle, N. (1996), 'Back', in *The Oxford Literary Review*, 18.
Scheid, J. and Svenbro, J. (1996), *The Craft of Zeus: Myths of Weaving, and Fabric* (Cambridge, MA and London: Harvard University Press).
Spivak, G. C. (1992), 'Acting Bits/Identity Talk', in *Critical Inquiry*, 18.
Woolf, V. (1929), *A Room of One's Own* (London: The Hogarth Press).
Yeats, W. B. (1989), *Yeats's Poems*, ed. A. Norman Jeffares (London: Macmillan).
—— (1969), *A Vision* (1925: London: Macmillan).

١٥

إلـــــخ ...

جاك ديريدا

وفى البدء كانت الــ و.

- أتقول "و ..."؟ وماذا فى "و"؟ وحين أقول "و" هل يتحول حرف العطـف "و" إلى اسم؟ وماذا فى الاسم، فى هذا الاسم؟ وما الذى يمكن للتفكيكيـة أن تعمل بكلمة صغيرة تافهة كهذه؟

- لدينا هنا اقتراح وقرار، وسيؤكد صديقنا على ذلك، بالتعامل مع كل أنماط "التفكيكية و ... إلخ"؟ وهو يعتمد، أليس كذلك، على مـا يليـه؟ وكيـف تفصل جملة كهذه؟ والمقطع الأول من جملة كهذه؟ ومع هذه الــ "مـع" ومع هذه الــ "و" نصبح عرضة لعلاقات خطرة عديدة ...

- ولم لا؟ لكل أنواع قطع العلاقات أيضا. ولكن كن مطمئنا. لو كنت وحدك تعلم مدى استقلالية التفكيكية ومدى وحدتها! وكأنها تُركت وحيـدة فـى منتصف محاورة، على رصيف قطار - أو فى صالة مطار تشبه هـذه، وتتنقل بين الطائرات أو ترحل لوجهة لا أعلمها ...

- ولكن لا، أعتقد على العكس ألا شيء أقل وحدة وقابلية للتصور فى حـد ذاته. والتفكيكية أيضا نظرية مجموعات نهج فكرى. ولابد دائمًا مـن أن

نقول لو قدر لنا أن نؤمن بها، "التفكيكية و ... إلخ ..." و"التفكيكية" تمضى دائمًا "مع"، مع "شيء" آخر. وبذلك تحصل على جداول تصنيفية مختلفة حسب مسمى هذا "الشيء" وحسب مفهومه المفترض وحسب دور أداة التعريف وحسب نوع التماس والبنية التصورية لهذه الـ × التى تلى الـ و.

- وبدون الأخذ فى الاعتبار – أود أن أعود لذلك فيما بعد – أن التفكيكية تدخل "و" للربط والفصل فى قلب كل شيء، فهى تدرك هذا الانقسام الذاتى داخل كل مفهوم. و"عملها" كله يكمن فى نقطة الوصل أو الفصل هذه: هناك كتابة كتابة، ابتكار وابتكار، هدية وهدية، ضيافة وضيافة، اعتذار واعتذار. وتظهر فى كل مرة مبالغة لتذكر وتحدد هذا اللا حسم أو هذا الرباط المضاعف بين × و ×، والذى ينتهى دائمًا باعتبار × بدون ×، وسنعود إلى هذا القانون؛ كما أن "الرباط" يدل على علاقة، ارتباط، من قبيل "و" . وأى رباط مضاعف يتخذ دائمًا هيئة تعهد مضاعف: و ... و[1].

- وهكذا فمن أراد أن يضع بعض النظام فى كل الجمل أو فى كل النصوص التى تعرض باسم "التفكيكية و ×"، جداول الربط، لو جاز لى أن أسميها كذلك، و"منطق" عناوينها سيختلف فى السلاسل التالية.

١- التفكيكية والنقد، التفكيكية والفلسفة، التفكيكية وما وراء الطبيعة، التفكيكية والعلم، إلخ.

---

(١) هوامش المترجم ستَرد بين [ ]. Et ... et فى الفرنسية تعنى أيضًا "كلّ من ... و ..." كما سنرى]

٢- التفكيكية والأدب، التفكيكية والحق أو العمارة أو الإدارة، أو الفنون البصرية، أو الموسيقا، إلخ.

٣- التفكيكية والهدية، أو الاعتذار، أو العمل، أو التقنيات، أو الوقت، أو الموت، أو الحب، أو الأسرة، أو الصداقة، أو القانون، أو المستحيل، أو الضيافة، أو السر، إلخ.

٤- التفكيكية وأمريكا، التفكيكية والسياسة، التفكيكية والدين، التفكيكية والجامعة، إلخ.

٥- التفكيكية والماركسية، التفكيكية والتحليل النفسى، التفكيكية والحركة النسائية، التفكيكية والنزعة التاريخية الجديدة، التفكيكية وما بعد الحداثة، إلخ.

ويمكن الاستمرار وسيكون من السهل بيان أن أداة الربط "و" فى كل من هذه السلاسل، فى كل من هذه المجموعات الكبرى تقاوم الربط بل التسلسل، وهى تحمى من الاختزال السخيف بل الهزلى ...

- ويبدأ المرء فى الضحك، وهناك ما يدفعنى لأن أضيف "التفكيكية وأنا، وأنا، وأنا ..." على غرار أغنية فرنسية تقول "خمسون مليون صينى وأنا وأنا ..."(١). وفى مواجهة هذا التصنيف "الصينى" العاطفى وهذا التجميع الذى يبدو دقيقًا لابد أن أكرر أنه حسب نوع التصنيف الذى يضمه إلى التفكيكية نحو ما يسمى ربطًا ("و") يبدأ معنى كل من هذه التصنيفات فى التبلور، وكذلك المصير الغامض للأداة "و" الصغيرة.

---

(١) [الإشارة هنا لأغنية لجاك دوترون].

- فما الذى يقصده صديقنا إذن بتلميحه إلى تصنيف "صينى"؟ من الأمثلة أن تصنيف الحيوانات من جانب "موسوعة صينية" ما ذكرها بورج وذكرها فوكو فى بداية تصديره لكتاب "الكلمات والأشياء" (**Les mots et les choses**). وحرف العطف فى العنوان يختلف تمامًا عن أى حرف عطف لا يربط إلا كلمات أو أشياء. وبين الكلمات "و" الأشياء قد لا تكون ثمة صلة أو مجموعة متجانسة، قد لا تكون ثمة إضافة بسيطة، إلخ. فالكلمات والأشياء لا تجمع معًا ولا تتعاقب فى تسلسل واحد.

- فيما عدا (و"فيما عدا" مثل "بدون" أداة ربط تخفى عمل "و" ما، أليس كذلك؟) - فيما عدا لو أخذ المرء بعين الاعتبار أن الكلمات هى أيضًا كلمات وأشياء معًا (**et des mots et des choses**) (وها أنا ذا أستعين بـ **et**، والتى يبدو لى أنها ليست إلا فى الفرنسية، أى وضع **et** قبل مصطلح العد الأول، وللمرء أن يتساءل عما إذا كان هذه الـ **et** الأولى لاتزال تقبل الترجمة)؛ وما لم يأخذ المرء بعين الاعتبار أيضًا أن أية وحدة وجود مستقلة (كلمة "و" شىء، كلمة "أو" شىء) يمكن أن تحسب فى مجموعة. يقول هاسرل إن المرء قد يربط عدديا ضمن فئة "شىء عام" (**etwas überhaupt**)، وبالتالى يعدد من "و" عطف لأخرى وحدات حسابية وأشياء مختلفة كمجموعة أشجار وإحساس وملك وظل أحمر والقمر ونابليون. كما يمكن للمرء أن يربط بين مفاهيم أكثر تجانسًا، "مفاهيم" عن كلمات و"مفاهيم" عن أشياء حتى لو كانت الكلمة لا تزيد من حيث المبدأ عن تعيين شىء من خلال معناه. والكلمة "شىء" بصورة عامة. وهذه التدابير الوقائية الأولية والفروق حتمية لكل من يود أن يتناول "التفكيكية [بصيغة المفرد] و ×" (×: الشىء، الكلمة. المفهوم، المعنى؟ وهل يمكن التفرقة بينها فى هذه الحالة؟ وفى كل مرة بصيغة المفرد؟)

- أليست واو العطف هي ما يبدو أنه يهم من نتبع هنا حتى قبل تناول التفكيكية [بصيغة المفرد]؟ وبعد الاستماع للحديث الغريب الذي بدأ لتوه دعنا نلاحظ كلمة مزدوجة في النص الذي يستشهد به فوكو. أنا أصر على كونها مثنى كلمة لا شيء واحد. وفي فوضى هذا العد التراكمي (و... و... و...) الذي يدلنا حسب قول فوكو على "حدود" تفكيرنا، وبالنسبة لنا "استحالة التفكير بأن"، وتظهر فجأة كالهاوية في قلب الأشياء "إلخ"، فئة من الـ "إلخ" تبتلع كل شيء في جوفها. فيفكر المرء في تحول حوت ذي النون إلى سفينة نوح بالنسبة لكل الحيوانات في القائمة:

> «تنقسم الحيوانات إلى: (أ) إمبراطورية، (ب) محنطة، (جـ) مستأنسة، (د) خنازير ماصة، (هـ) أسطورية، (و) خرافية، (ز) كلاب ضالة، (ح) ضمن الفئة الراهنة، (ط) مسعورة، (ك) مرسومة بفرشاة شديدة الدقة، (ل) إلخ، (م) حطمت جرة الماء لتوها، (ن) ما تبدو من بعيد كأنها ذباب»[1].

- هل لاحظت حذف الياء في الترتيب الأبجدي؟ أهو عمد أم غير عمد؟ في الصفحة التالية يوردها فوكو في الموضع الذي تنتمي إليه بين الطاء والكاف في الترتيب الأبجدي الذي قال عنه: «إن ما يتجاوز حدود الخيال الممكن أو التفكير هو ببساطة الترتيب الأبجدي (أ، ب، جـ، د) الذي يربط كلاً من هذه الفئات بغيرها». والحرف الذي فوته؛ والذي سيعيده

(1) Michel Foucault, Les mots et les choses: une archeologie des sciences humaines (Paris: Gallimard, 1966), p. 7.

إلى مكانه مع أنه لم يكن هناك أى خطأ كأنه لم يدرك أنه يتدارك سهوًا هو الياء، وهو يشير إلى كلمة واحدة فى التصنيف: «(ى) غير معدود». وأى الفئات أكثر أعمق أو أشمل؟ فئة "غير المعدود"؟ أم فئة "إلخ"؟ أم الفئة "التى تشملها الفئة الراهنة"؟ يقول فوكو: «... لو أمكن وضع كل الحيوانات المصنفة هنا ضمن تصنيف واحد من القائمة دون استثناء أفلن تكون سائر الفئات ضمن تلك الفئة أيضًا؟ ومرة أخرى، فى أى موضع سيكون وجود تلك الفئة الشاملة؟ التناقض المنطقى يقضى على "و" العدد بجعل الـ "في" التى تنقسم عندها الأشياء مستحيلة»[1].

- كما يعلم فوكو دون شك فإن كل "و" لا تختزل بالضرورة إلى وظيفتها الحسابية، حتى لو أمكن لتلك الوظيفة أن تظل ضمن كل نمط دلالى أو عملى لواو العطف. كواو العطف التى يوردها هو نفسه ضمن حديثه عن واو العطف («ومرة أخرى، فى أى موضع سيكون وجود تلك الفئة الشاملة؟»). هذا التضمين للكل فى الجزء، هذا التسلسل الذى يضع نفسه كاملاً فى إحدى فئاته قد يبدو "متناقضًا منطقيًا" من منظور ما. ولكن ألا يشهد أيضًا بالموارد الأخرى الأقوى التى تجعل من دمار حرف العطف أى شيء عدا قوة لا تقهر؟ والتساؤل عن ماهية حرف العطف وما يعنيه وما لا يعنيه، وعن ما يعمل وما لا يعمل، وذلك قبل حساب أية عناوين ممكنة من نوعية "التفكيكية و..." هو المهمة الأكثر ثباتًا للتفكيكية. ولا شك أن المشاركين فى الحوار الذى نصغى له يعلمون ذلك. ولكن هل سيقولون ذلك؟

---

(١) المصدر نفسه، ص ٨-٩.

- وفى العبور والعودة لأوروبا قد تذكرنا هذه القصة الصينية بالطرفة اليهودية المعروفة: فلافتة "الخياط الأفضل فى الشارع" ستصبح الوسيلة الأقوى للتفوق على سائر اللافتات فى الشارع نفسه ("الخياط الأفضل فى البلدة"، "الخياط الأفضل فى البلاد"، "الخياط الأفضل فى العالم"). أفليس "الخياط الأفضل فى الشارع" أفضل من الخياط الذى يدعى أنه "الخياط الأفضل فى العالم" لو كان للأخير حانوت فى الشارع نفسه؟

- وفيما يتعلق بموضوع "إلى آخره" فى دائرة المعارف الصينية لنذكر أنفسنا بأن بورج أطلق عنوان "إلى آخره" على مجموعة من النصوص القصيرة أضافها إلى طبعة ثانية من "تاريخ شامل للعار"، حيث نجد جملة «فى فصل "إلى آخره" أضفت ثلاثة نصوص جديدة»[١] الجملة الأخيرة فى مقدمة لطبعة ١٩٥٤. وهذه المقدمة تبدأ بتعريف للباروك: «علينا أن نعتبر الباروك ذلك الأسلوب الذى يستنفد (أو يحاول أن يستنفد) كل الإمكانات ويرسم حدود محاكاته الساخرة»[٢]. ومقدمة الطبعة الأولى تسمى "العد العشوائى" ضمن الإجراءات التى تفرط "هذه التمارين فى النثر السردى" فى استخدامها[٣].

- لابد أن نعقد الأشياء قليلاً. لابد أن نلطف كلاً من هذا التنويه الواثق لبورج إلى ما يسميه "العد العشوائى" والتأويل الذى يسمح لفوكو بأن يتحدث عن "الضحك الذى تحطم"[٤] لدى قراءة نص بورج. وفى موضع

---

(1) A Universal History of Infamy, trans. Norman Thomas Giovanni (London: Allen Lane, 1973), p. 12.

(٢) المرجع نفسه، ص١١.

(٣) المرجع نفسه، ص١٣.

(4) Les mots et les choses, p. 7 (p. xv).

لاحق يتحدث أيضًا عن "قلق يدفع للضحك"[١]. فالضحك يصبح أقل بهجة وأكثر تحفظًا وقلقًا عندما يكف مفعول التقسيم أو التصنيف عن أن يُقرأ بطريقة واقعية ساذجة (تصنيف للأشياء نفسها، للحيوانات نفسها، أفراد الحيوانات أو الأنواع) بل كسلسلة الشخوص والسمات وأنماط الإدراك وأنواع النشاط أو التجربة المتعمدة التي يمكن أن تعزى للحيوانات. ولن تكون الحيوانات حينئذ هي التي تصنف، بل تجارب العلاقة بالحيوانات. وستظل قائمة بورج ناقصة بالطبع ولن تكون الألفبائية بالطول الكافي لكل عناصرها، ولكنها ستكف عن أن تكون مضحكة أو قلقة أو شاذة. بل إنها قد تدعي قدرا من العلمية الظواهرية. أما الغياب المميز عمدا للتراتبية المنطقية أو الوجودية في التجاور البسيط للتيمات ما لم تقابل مبدأ خفيا (باروك مثلا) للإنشاء له دور مهم أيضا. إذ ينبهنا لكل ما هو مصطنع في أي نسق لطابعه التاريخي غير الطبيعي.

- ومع ذلك فعلينا ألا نتعجل في الإقرار بتشخيص فوكو المزدوج لهذا "الجدول".

١- فهو يؤكد أن «التناقض المنطقي يقضي على واو العد بجعل الـ "في" حيث تنقسم الأشياء المعدودة مستحيلة»[٢]؛ وليست كل "و" عددية تماما؛ وليس كل عد بعد الأشياء أو الكلمات "الحقيقية" الموجودة. ويمكن لأي "و" أن تضع ظواهر متعمدة في نسق بعينه، وتفعل ذلك بعد أو ضمن هذا الاختزال الظواهري الذي يمكن بالطبع إخضاعه للتساؤلات

---

(١) المرجع نفسه، ص xviii.
(٢) المرجع نفسه، ص xvii.

التفكيكية عند نقطة ما، ولكن بدون نظامه لا تبدأ أية تفكيكية. وما من تحدٍ لنظام يقدم باعتباره طبيعيًا (لذا يمكن افتراض وجود اختزال ظواهرى ما يعمل خفية فى مشروع فوكو، وإن كان لا يعترف، به ويرى ضرورة عدم السماح به، أو يعتبر من الذكاء ألا يُفترض تحت هذا المسمى). وهذا الفرع من الاختزال الظاهرى ووضع الواقعية الساذجة أو التوجه الطبيعى بين أقواس هو مبادئ التفكيكية. ولكنه ليس أول أو آخر كلمة فيها، فهى تشكك أيضًا فى الاختزالات الظواهرية على طول الطريق.

٢- ويواصل فوكو قائلاً: «إن بورج لا يضيف رقمًا لأطلس المستحيل ولا يشعل شرارة المواجهة الشعرية ...». ولكن هل هذا مؤكد؟ من ذا الذى يشهد بذلك؟ باسم ماذا؟ وماذا لو كانت هذه "الشرارة" هى نص بورج نفسه؟

- كيف وكم مرة تفرض الـ "و" نفسها علينا باسمها أو باسم شخصية مستعارة؟ ماذا يحدث لو كان علينا أن نمحو بفضل أية آلية حاسوبية كل "و" فى خطابنا؟ من الصعب حساب ذلك. أكثر أو أقل مما يتصور المرء للوهلة الأولى دون شك، فليست كل "و" ذات قيمة واحدة، وهذه العملية ستتسم بالسذاجة طالما اقتصرت على الـ "و". لكن هناك كثيرًا غيرها، بين كل الكلمات، وبصورة أوضح بين بعضها، بل ضمن كلمات بعينها أحيانًا. وللمرء أن يتساءل إذا لم يكتشف أسرارًا مثيرة وإذا أخضع نصًا أو خطابًا أو كتابًا لتحليل طيفى - أسلوبى أو عملى وإحصائى - لكل استخدامات الـ "و" ... وكل كاتب وكل شاعر وكل خطيب وكل

موضوع كلام بل كل أداة يمكن أن يستخدم "و" مختلفة، مختلفة في كيفيتها، في عددها، وأحيانًا في قولها "شيئًا" واحدًا، قولها ما قد يسميه الواقعيون في عجالة "شيئًا" واحدًا، حيث ينبغي أن نميز على الأقل بين الشيء والأداة والمعنى والمغزى، إلخ. ونفعل ذلك باختزالات مناسبة.

- وفيما وراء النص الذي يستشهد به فوكو يتلاعب عمل بورج برمته بهذه الاحتمالات المستحيلة، لا سيما كتابه **Ficciones**. أعد قراءة "فحص" أعمال هربرت كواين[1] وفون.[2]

- بما أنها ليست فلسفة ولا عقيدة ولا فرعًا معرفيًا ولا منهجًا ولا علمًا ولا حتى مفهوم محدد فهي بالضرورة ليست سوى ما يحدث إن حدث (**ce qui arrive si ça arrive**). ولهذا السبب نفسه فكم هي وحيدة

(١) وهي مسألة عمل يشتمل على ثلاثة عشر فصلاً. وكما قد يكون الحال هنا أيضًا «فالأول يتناول الحوار الغامض» بين بعض الغرباء على رصيف قطار. ويروى الثاني أحداث عشية المشهد الأول. ويصف الثالث - وهو ارتجاعي أيضًا - أحداث عشية أخرى ممكنة لليوم الأول؛ وكل من هذه الأمسيات الثلاث (التي تقصي كل منها الأخرى) تنقسم إلى ثلاث أمسيات أخر كل منها من نوع مختلف تمامًا. من ثم فالعمل برمته يشكل تسع روايات تحتوي كل رواية على ثلاثة فصول مطولة. (الفصل الأول مشترك بينها جميعًا بالطبع.) طبيعة إحدى هذه الروايات رمزية؛ وطبيعة غيرها نفسية؛ وطبيعة ثالثتها شيوعية؛ ورابعتها مناهضة للشيوعية، وهكذا. وقد يعين الرسم البياني على إيضاح المسألة ...

(٢) قيل عصر السينما والفونوغراف يعلم الراوية من صوت فون أنه "صمم آلة جديدة للعد". ولكي يقول علامات وكلمات بدلاً من "سبعة آلاف وثلاثة عشر" كان يقول (على سبيل المثال) ماكسيمو بيريز؛ وبدلاً من "سبعة آلاف وأربعة عشر" القطار؛ وكانت الأعداد الأخرى هي لوى ميليان لافينور، أوليمار، كبريت، نوادٍ، الحوت، غاز، مرجل، نابليون، أغوسطين دي فيديا ... وحاولت أن أشرح أن هذه الملحمة من المصطلحات المتنافرة كانت نقيض نظام عددي ... فون لم يفهمني، أو لم يرغب في أن يفهمني. وفي القرن السابع عشر افترض لوك (ورفض) لغة مستحيلة لكل شيء فيها، لكل حجر، لكل طير أو غصن مسمى واحدًا ... وكاد هو (فون) أن يعجز عن أية أفكار أفلاطونية عامة. وكان صعبًا عليه أن يدرك أن المصطلح النوعي "كلب" يشمل فصائل مختلفة عديدة لها أحجام مختلفة وأشكال شتى، وكانت تزعجه فكرة أن الكلب في ٣-١٤ له المسمى نفسه الذي يطلق على الكلب في ٣-١٥». إلخ. (المصدر نفسه، ص٨٨-٨٩).

التفكيكية لو كنتَ تعلم! ولابد لها أن تكون وحيدة! وربما كان هذا سبب جمعها برضاها فيتحتم على المرء أن يقول "تفكيكيات" بصيغة الجمع دائمًا. ونظرًا لوحدتها فلابد أن تدرك أن هناك تفكيكية وتفكيكية، وأيهما تضيف إلى نفسها وتنقسم بنفسها وتجمع نفسها ...

- ثم ماذا؟ أتقصد أنها وحيدة أم أنها تكون وحيدة؟ نظرية وجودية ثابتة أم تعبر عن تمنٍ وتعبيرية؟ وعد أم وعيد؟

- أحدهما أم الأخرى، ليست أحدهما ولا الأخرى، يستحيل أن تقرر. حاول أن تقيس فكرة الـ "و" إلى هذا الوجود المزدوج وحده، إلى ما يسمى العزلة من ناحية والإفراد من ناحية أخرى، إلى الوحدة وإلى عزلة المتفرد. من ثم فلو كان عليك أن تخضع احتمال الـ "و" لاختبار، لو كان عليك أن تأخذها في الحسبان على قياس كل شخص فربما ترى احتمال الـ "و" تطفو وتغوص في لحظة واحدة. وهناك جمع أو تسلسل (و... و... و...)، وليست هناك تكميلية إلا حيثما تفرّغ الوحدات المنفصلة، احتمال أن تكون وحيدًا ومفردًا، احتمال الانفصال، احتمال التميز، أي أن تكون الآخر، وبالتالي احتمال تفكك، وأيضًا حل، احتمال علاقة بدون علاقة. إلى حد أن الاستخدام الأصلي لـ "و" يكون دائما "المرء والآخر"، حتى لو كان المرء "و" الآخر متطابقين والآخر عدديا فقط، وكالاستنساخ، سلسلة من النسخ يكون كل منها مثالاً للآخر ونموذجا للسلسلة. وحتى "المرء والآخر" (انفصال وبديل) تفترض المرء "و" الآخر. وحتى حاجز الاعتراض المعوج، بين الـ "و" والـ "أو"، أو بين الـ "و" والـ "أو" يفترض وجود "و". أو "أو". كيف يتسنى للمرء أن يتكلم أو يكتب بدون "و"؟

- وسيكون "و" بصورة عامة، مفهوم مستقل، مفهوم قابل للتسمية بمسمى، وسيكون هناك معنى، جوهر، مغزى، نحو للـ "و". وماذا ستكون صلة التفكيكيات (بصيغة الجمع) بهذه الـ "و" بصفة عامة؟

- كل شيء ولا شيء. وليس من المؤكد أن المرء يمكن أن يتحدث هنا عن مفهوم أو "مفهوم مستقل" واسم. وبالتالى فعلى سبيل المثال وقبل حتى التساؤل عن إمكانية الحصول على مفهوم كهذا للـ "و" بذل هاسرل كل جهد ممكن للتفرقة هنا بين قواعد عامة وقواعد منطقية خالصة للـ "و". وما حدود هذه القواعد؟ وهل تمتد بعد "كلٍ من ... و..." (et ... et) إلى شكلها المنفى "لا... ولا..." (ni... ni)؟ كنت تقول لتوك إن التفكيكية ليست هذه ولا تلك، إلخ. وكل صور اللوم الخاصة بلاهوت سلبى مفترض فى التفكيكية (شرحنا موقفنا من هذا الأمر فى موضع آخر) تفترض أن الضوء ألقى على "كلٍ من ... و..." و"لا ... ولا ...".

- الـ لا... ولا. قد يقول البعض إن التفكيكية المفردة فرضنا تستغلها وتسيء استعمالها وتكررها إلى ما لا نهاية، لا سيما فى اهتمامها بالأشياء التى لا تقبل الحسم لتضاعف القيود والشكوك من كل نوع. والتفكيكية تبدو كأنها توكيد متكرر لكل من الـ لا... ولا وللتوكيد المتكرر (لا... ولا، ولكن نعم، نعم ونعم، ونعم الثانية استدعتها نعم الأولى أو وعدت بها، وبالتالى فهى متحالفة معها، ولكنها بالضرورة وحيدة مثلها ومعزولة وافتتاحية مرة أخرى، وبالتالى فالـ "و" فى "نعم ونعم" تدل على جمع أو إضافة بقدر ما تدل على فصل، وعلى ذاكرة لا تقل عن فقدان الذاكرة). فهل الـ لا... ولا ليست سوى حالة، نمط سلبى لـ كلٍ من ... و... أو مرة أخرى سواءً... أو... (ou ou) التى تفيد معنى كلٍ من ... و...؟

- قد ترى أنك لكى تنصف الـ "و" فإن من يتكلمون هنا عليهم أن يميـزوا نمطًا أدائيًا أو لا أدائى ضمن الحوار المتعدد الأطراف الأكثـر انفتاحًـا. وهؤلاء المحاورون يتقدمون بـالتمييز والفـصل والمقاطعـة والـربط والتجاور والقيد والحل والتسلسل والنموذجية والتبـسيط: و... و... و... إلخ... إلخ وكل ما عداها مهما كان. ولكن هل هذه هى المقاطعـة التـى تحكم على المرء بالقول المأثور لا بحالة كل حوار؟ وكيف يكون الحوار أو الحوار المتعدد الأطراف بدون مقاطعة وبدون تجاور، بـدون ربـط تعسفى أو عارض، بدون "تداعى أفكار" لا تقولها أو توحى بها إلا تفاهـة "و"؟ وأنت لاحظت أن العديد من الجمل تبدأ بـ "و". فهل هـذا متعمـد؟ هل يتم هذا عن عمد لتذكر بأن أية جملة قد تبدأ بـ "و" حتى لـو ظلـت هذه الـ "و" غير مسموعة أو غير مرئية؟ دعنا نواصل الإصغاء لهم وهم يتحدثون.

- وماذا أيضًا؟ لازلت لا أعلم ما علىّ أن أعمل بالـ "ولا" أكثر مما أعلـم أية لغة علىّ أن أتكلم، أى لأية عبارة اصطلاحية أعطى الأولويـة – أو هيمنة مسلم بها. والتفكيكية أيضًا كذلك: انتباه يوجه لأكثريـة التوقيعـات ولحذر أخلاقى عدلى، وحذر سياسى أيضًا من هيمنة لغة علـى أخـرى، وبين اللغة والأخرى. وهناك لغات وهناك لغة ولغة. وتلاحظ مدى سهولة أن نبدأ جملنا بهذه الكلمة الصغيرة "و" ...

- oui et، ولكن بـ "و" التى غالبًا ما تكون لها قيمة منطقيـة مختلفـة أو غائية خاصة بها (تقطيع، مباعدة، شبه ترقيم، تنفس، فتح تعجبى، جمـع محايد، ربط، متابعة، فصل، تقطيع بسيط، رفع الثمن، اعتراض، تنازل، إلخ) حتى النقطة التى يمكن للمرء أن يستبدل بها أو يترجمها دون ضرر دلالى بالغ، بأدوات ربط عديدة أخرى حسب الحالة: ولكـن، الآن، لأن،

من ثم، هكذا، أخيرًا، أو ظروف زمان: ثم، بعد ذلك، والآن، هنا، أيضًا – ظرف وأداة ربط – و على الفور، الأدهى، بالتالى – التى يمكن أن تكون أيضًا أداة ربط وظرف زمان، إلخ. وأنت تعلم أن العبرية التوراتية بها نوع من الـ "و" تدل على بداية جمل عدة كما تفعل أية علامة ترقيم. كمبدأ حسن تمييز بين وحدات الجملة بالطبع، ولكن أيضًا كربط ومتابعة (سابقة لا أداة ربط)، يضاف الحرف "و" لبداية الكلمة الأولى فى الجملة التى تميز بدايتها. والحرف نفسه قد يعدل ما يسمى "شكل" فعل. وفى العربية حرف العطف "و" يعنى "أيضًا" كذلك، إضافة إلى "مع" أو "فى الوقت نفسه" فى ذات الوقت، وكنوع من العفوية، وقيل لى إنه "حرف اللين"(١)

– وقد يتساءل المرء ما إذا كانت هذه الوظيفة فى العربية والعبرية يمكن أن تعمل فى صمت أو بشكل آخر فى كل اللغات وفى كل النصوص، بين كل الوحدات المرتبطة معًا. ولكن أليس ما نسميه تفكيكية عبارة عن أخذ قوى الفصل والإزاحة والحل فى الحسبان، أى قوى الاختلاف والتباين، بحيث يمكن لـ "و" ما أن تترجمها؟

– نعم، لكن الـ "و" قد تبقى أيضًا على الفروق معًا باعتبارها فروقًا. وأستنتج من ذلك أن أحد مصاعب اللغة الشارحة، ضرورة تأثيرات اللغة الشارحة واستحالة اللغة الشارحة المطلقة (وبالتالى استحالة التفكيكية نفسها) يتشبث بمنطق هذا القيد. ولا يسع المرء أن يصف أو يصوغ

---

(١) أدين بالشكر لمنيرة خمير
(Mounira Khemir, Retrats de l''anima: fotografia Africana, Barcelona: Fondacio la Caixa, 1997).
عرفت منها أن هذا الحرف هو أيضًا "حرف المسافرين". ففى القرآن (فى مستهل إحدى السور التى تبدأ بهذا الحرف) يعطى معنى القسَم.

وحدة من اللغة بالمعنى العام من قبيل الـ "و" مثلاً دون الاستعانة بها فى التعريف نفسه. فلابد أن يستفيد المرء ضمنيًا على الأقل من الـ "و" فـى قول أى شيء عن الـ "و"؛ لابد أن يستخدمها المرء في الاستشهاد بـين علامتى تنصيص.

- وهذا هو ما يحدث لهاسرل. فهى عنده دائمًا مسألة اختلاف بـين كمـال حدس المعنى وخوائه، فيما يسميه هاسرل "استيفاء" (**Erfüllung**) الحدس. وقد نترجم **Erfüllung** أيضًا بمعنى إنجاز، إتمام، تحقيق، أداء. ثم إنهـا مسألة استجابة لما يسميه هاسرل "صعوبة حقيقية". يواجه هاسـرل هـذه "الصعوبة الحقيقية" أولاً بالتأكيد على كيفية وسبب عدم إمكانيـة وجـود (**herausgerissene**) منفصلة. ثم يعارض نفسه قائلاً لو كان الحال كذلك إذن كيف يمكن أن "نتدبر" هذه التصنيفات كلاً على حدة وبمعزل عن أية صلة كما فعل أرسطو؟ كيف يمكن للمرء مثلاً أن يشغل نفسه كما نفعـل هنا بواو العطف فى حد ذاتها ولذاتها؟ وردًا على هذا الاعتراض لابد أن نفرّق بين الأكثر أو الأقل امتلاءً والأكثر والأقل خلوًا:

> **«قد نرد على هذا الاعتراض بالإحالة إلى الفارق بين البيانين "الصادق" و"غير الصادق" أو إلى الفارق بين المعانى المقـصودة والمعانى التامة»[1].**

- وتلاحظ أن هاسرل لكى يقول ذلك كان عليه لكى يحدد الفصل التمييـزى أن يستخدم حرف العطف "و" أكثر من مرة (مرتين: الفارق بين × و ×)

---

(١) المصدر نفسه، ص٥٠٨.

وحرف العطف "و" لتمييز العكس ("أو ما يأتى إلى الشىء نفسه"، إلخ).
ولابد أن يستخدم ما يَذكر أيضًا. فى الجملة نفسها.

- إذن، فالتحقيقات المنطقية تسعى لبيان أن الأدوات المتزامنة المنفصلة الحرة (herausgerissene) فى حركتها من قبيل "مثل" (gleich) و"مع" (in Verbindung mit) و"و" (und) و"أو" (oder) قد لا تؤدى فى حد ذاتها إلى "أى فهم حدسى" (kein intuitives Verst□ndnis) أو"أى اكتمال للمعنى" (keine Bedeutungserfüllung) إلا فى سياق (Zesammenhang) معنى أوسع (umfassenderen Bedeutungsganzen). وبوسعنا أن نصف ونحلل الكليات والوصلات والسياقات التى تمد "و" بوفرة أكبر فى المعنى كأدوات ربط ووصل، أى بالاستعانة بـ "و" من نوع خاص. وسيكون على هاسرل نفسه كما أشرتَ لتوك أن يستفيد من حرف الـ "و" فى تحديد نقص كل بدهيات الـ "و" (ظاهرة صوتية أو تعبير أو معنى أو مغزى) حين لا يكون هناك وصل أشمل يحددها. وما

. أن يكون نقيض "تحقيق" الوجود الحدسى الذى سبقت الإشارة إليه هو"الإحباط" فإن على المرء أن يقول إن اتبع هاسرل إن الـ "و" فى حد ذاتها وإن تركت لحالها محبطة.[١] فلنفرّق إذن فى تحليل هاسرل بين أنواع واو العطف التى ترد (سنضع تحتها خطًا) وأنواع واو العطف المذكورة.

---

(١) «"التحقيق" فى شرحنا بأكمله لابد أن يؤخذ بمعنى أنه يشمل حالة "الإحباط" المضادة. وهذا الإحباط يحدث عندما يستحيل تحقيق المتوقع، إما بسبب تناقض أو عدم توافق أو لأن المعنى الناقص أو التابع يظل محرومًا من أى حدس ممكن بسبب حاجته لسياق محدد بصورة كافية. وهو فى هذه الحالة يظل معنى مقصودًا بلا معنى تام».

«إذا شئنا أن نكون واضحين (uns klarmachen) فيما يتصل بمعنى (Bedeutung) كلمة "و" (und) فعلينـــا أن نقـــوم (wirklich vollziehen) بعمليـــة جمـــع (irgendeinen kollektionsakt) و أن الوصـــول فى المجموع المقـــدم (und in dem so zu eigentlicher Vorstellung kommenden Inbegriff) إلى تحقيق معنى من الشكل أ و ب (eine Bedeutung der Form a und b zur. Efüllung bringen). و كذلك فى كل حالة (Und so überall)».

- إذا المرء اتبع هنا منطق هذا العرض فإن و المستخدمة للحديث عن الـــ "و" المذكورة ستوجد معنى مقصوذا يكتمل بالحدس إلى حــد أن يكــون السياق الذى تمثله الجملة أو الجمل المحيطة به والتى ترتبط بــه شــاملاً ومحددا بدرجة كافية. ولكن هل هو هكذا أبدا؟ وإن لم يكن كذلك قط إلـــى حد التشبع الحدسى ألن يظل فى كل خطاب وفى كل نص جزء لا يختزل من هذه "التبعية"، هذا اللا استقلال، هذا اللا اكتمال الذى يمثــل حــرف العطف "و" مثالاً عليه على الأقل؟ ودعنا ننح جانبا وبشكل مؤقت المسألة الشائكة لمعرفة ما إذا كانت الـــ "و" مثالاً على حرف عطف بــين أمثلـــة غيره، فى سلسلة أمثلة غيره، أو على العكس، ما إذا كان حرف العطـــف المتضمن فى كل علاقة عطفية أو وصل بين كل أحرف العطف الممكنة؛ إذ يبدو أن قائمة أحرف العطف تسلم جدلاً بوجود واو بين كل الوحـــدات المنفصلة المصنفة بهذه الصورة.

- وألا تلجأ التفكيكيات دائمًا لأخذ السياق في الاعتبار، سياق غير قابل للإشباع التام كما قيل مرارًا وتكرارًا ولمدة طويلة؟ ألا تبدأ عدم القدرة على الحسم في عدم قابلية الإشباع هذه (كلٌ من ... و... (et... et)، لا... ولا (ni... ni)، سواء ... أو (ou... ou)، والوصل المزدوج أيضًا، أي المصدر وحالة أي قرار، أو أية مسؤولية (أخلاقية، قضائية، سياسية- وقد تطالعنا و عطف بدلاً من كل فاصلة، في قائمة كهذه)؟ ألا نرى هنا أحد أسباب اهتمام التفكيكية الشديد بالنحو، وكذلك بالدلالة وأحرف العطف (أدوات الربط والجر والإضافة: لا، بدون، عدا، نعم، إلخ)؟ ألا نرى بصورة أوضح سبب ضرورة أن يبدأ كل هذا بالشك في الحدسية؟ في الحدسية الظواهرية قبل غيرها، وفي ثقة هاسرل في التحقيق وفي التناسب بين النية والتحقيق؟[1]

- بالطبع، ولايزال هاسرل ليس ببعيد عن الصعوبة. فيبدأ بإنكار أية وظيفة معرفية على كل أحرف العطف ومنها "و" مثلاً. فهي لا تكتسبها إلا في سياق معنى تصنيفي.[2] ولا تعطي الـ "و" شيئًا يُعرف في حد ذاته. ولكنها تستبقي معنى ما وعلينا هنا أن نفصل فهم المعنى عن وظيفة المعرفة. وبعد التوكيد على أنه «حتى مقاصد-المعنى - العروض "غير الأصلية" و"الرمزية" التي تضفي معنى على تعبير ما بمعزل عن أية

---

(١) هذا التفاؤل الغاني لا يختزل، وهو واضح في ختام هذه الفقرة التي نطالعها. إذ يستنتج هاسرل قائلاً: «و لدينا حالة (und dass somit Sachlage wirklich besteht) يتطلبها احتمال وجود تناسب كاف بين النية والتحقيق». (ص٥٠٨)

(٢) «... ما من معنى عطفي ولا فعل معنى-قصد غير مستقل يمكن أن يعمل خارج سياق معنى تصنيفي. وبدلاً من "معنى" يمكننا أن نقول "تعبيرًا" بالمعنى العادي للوحدة بين صوت فعلي و معنى (المرجع نفسه). ويضع هاسرل نفسه خطًا تحت الـ و الثانية، لكن كلا الواوين في هذه الأسطر لها قيمة عملية لا موضوعية: فهما تستخدمان لا تذكران.

وظيفة معرفية – تكشف عن فارق بين الاستقلال وعـدم الاسـتقلال»[١]

يطرح هاسرل سؤالاً حيويًا. هذا السؤال يقف عند المفصل أو المفرق بين المعنى والمعرفة وسيكون له دور إستراتيجى حاسم على ما أظـن فـى تاريخ "التفكيكية و ... كل آخر لها": كيف يمكن فهم حرف عطف فى حد ذاته (الـ "و" مثلاً) ولماذا تنطوى على معنى وتفتقر إلى المعرفة؟ فالـــ "و" لا تعلمنا شيئًا ولا تعرّفنا شيئًا، إلا أننا نفهم معنى ما من حرف الــ "و". بل يمكننا أن نصوغ منه اسمًا كما يوضح هاسرل فيما بعد. يتحـول إلى تصنيف وتصاغ "و" العطف كاسم وتعمل باعتبارها اسـم العطـف، ويمكن لنا حينئذ أن نستشهد بها ونتعـرف عليهـا ونعرّفهـا خـارج أى سياق معرفى.

لكن هاسرل مصر على حل السؤال الذى يصوغه بجـرأة فـى العبـارات التالية: «كيف لنا أن نفسر الحقيقة المؤكدة التى تقول إن أحرف العطف فـى حـد ذاتها كلفظ "و" فى حد ذاته مفهومة؟ فهى غير مستقلة من حيث مقاصدها-معانيها، وهذا معناه أن هذا القصد لا وجود له إلا فى سياقات تصنيفية: فالـ "و" المعزولة، أو الأداة المنبتة عن سياقها، تعد من ثم صخبًا فارغًا. ولا يتسنى لنا حل المعـضلة إلا بالصورة التالية:»[٢] وتلى ذلك فقرة شديدة الغرابة. فينتظمها منطـق التكملـة الافتراضية أو تضاد بين أداء الوظيفة العادى وأداء الوظيفة غير الـشاذ: فإمــا أن حرف العطف "و" ليس له المعنى نفسه كما فى سياق تصنيفى أو سيكون تلقى "تتمة المعنى" بما يحيله إلى تعبيــر نــاقص، نعــم، لكنــه تعبيــر نــاقص ذو معنــى "حى ومكتمل":

---

(١) المرجع نفسه، ص٥٠٩.

(٢) المرجع نفسه.

«نحن ندرك الواو المعزولة إما لأن الفكرة غير المباشرة التي لا يتم التعبير عنها حرفيًا وذات العطف المألوف تضفى عليها معنى شاذًا، أو لأن التقديم الغامض للأشياء يساعدنا على صوغ فكرة من الفئة أ و ب»[1].

- فى هذه الحالة الأخيرة كما يرى هاسرل تؤدى الواو وظيفتها بشكل اعتيادى وبشكل غير اعتيادى على السواء؛ بشكل اعتيادى لدرجة أن هذا الاكتمال لا يدمج فى تعبيرات خارجية. والفارق بين الاعتيادى وغير الاعتيادى يلعب دورًا رئيسا بعد ذلك بقليل فى موضوع **suppositio materialis** أى احتمال أن يصبح أى تعبير (حرف عطف أو تصنيف) تحقيقًا لمسماه، عندما يسمى نفسه ظاهرة نحوية مثلاً. فهذا معنى "غير اعتيادى" عند هاسرل «لأن كل التحولات فى المعنى (**aller Bedeutungswechsel**) يُحكم عليها بأنها غير اعتيادية»[2].

«وإذا قلنا إن الـ "و" أداة وصل فإن الفارق الدقيق فى المعنى المقابل للفظ "و" لا يوضع فى موضع الفاعل: فهذا يحتله معنى مستقل موجه للفظ "و". وفى هذا المعنى الاعتيادى لا تعتبر الـ "و" حرف عطف فعلاً، بل تعبير يسمى نفسه لفظًا.

لدينا نظير لـ **suppositio materialis** عندما يكون لأحد التعبيرات عرض لمعناه الاعتيادى بدلاً من هذا المعنى (أى معنى موجه لهذا المعنى باعتباره مفعولاً). وهذا هو الحال مثلاً إذا قلنا إن «"و"، "لكن"، "أكبر من" تمثل معان غير مستقلة». هنا علينا أن نقول بصفة عامة إن معانى الألفاظ "و" ، "لكن"، "أكبر من"

---

(١) المرجع نفسه.
(٢) المرجع نفسه، ص٥١٣.

غير مستقلة. وكما أن كلمات "رجل، مائدة، بيت تعتبر مفاهيم-أشياء" فإن عروض هذه المفاهيم تعمل كفواعل لا المفاهيم نفسها. وفى هذه الحالات كما فى الحالات السابقة يبين تغير المعنى (Die Bedeutungs□nderung) نفسه بصورة منتظمة فى تعبيرنا المكتوب: تستخدم علامات تنصيص أو ما قد يسمى "أنماط تعبير نحوية مغايرة" (heterogramatische Ausdruckmittel)»[١].

- لو صح فهمى فالتفكيكية أو ما كان يعرف بالتفكيكية فى لحظة ما هى حركة لا تبدو مناقضة لمنطق الظواهرية عن هاسرل. وعملها يتصل باستقاء نتائج حاسمة من استحالة التشبع التام لما يعرف بسياقات تصنيفية وبسياق بصورة عامة، أو مرة أخرى للاحتمال المفتوح دومًا لهذه العمليات العطفية الناقصة التى يسميها هاسرل فى حد ذاتها "غير اعتيادية"، "زائفة"، "رمزية" وفيما بعد "متأزمة" (تبعًا لأزمة العلوم والفلسفة الأوروبية التى تتسم فى أصلها عند هاسرل بفقدان الوفرة الحدسية فى تجربة المعنى أو تجربة اللغة بصفة عامة، أو تجربة العلامة أو التعبير). لذلك فاهتمام التفكيكية بنحو أحرف العطف (لا، بدون، عدا، لا... ولا، سواءً... أو، كلّ من... و) وما يعتبره هاسرل ناقصًا فى حد ذاته أو غير عادى فى حالة منفصلة وأن التفكيكية تعتبر فرصة بقدر ما تعتبر تهديدًا (والتهديد أيضًا فرصة، فلا فرصة بدون خطر، وهى حقيقة مقررة تحدث كثيرًا). لذا أيضًا فاستثمار "التفكيكية" فى إجراءات "فرز" وفى علامات تنصيص وفى احتمال تكرار أية علامة أو مجرد ذكرها أو إيرادها. كما أن من الغريب أن هاسرل الذى يصف الاختزال الظواهرى بالاستعانة بالأقواس أو الجمل الاعتراضية أو علامات التنصيص يأتى

(١) المرجع نفسه، ص٥١٤.

عليه حين يحكم فيه على هذه العلامات بأنها علامات خروج على القواعد يرتبط مصيرها بالكتابة. ومن هذا المنظور تظل "التفكيكية" تدل على إفراط فى الوفاء لإلهام ظواهرى ما. وهناك كما تعلمون أكثر من اختزال واحد (تصويرى وظواهرى) عند هاسرل. وأنواع الاختزال الفائقة تضاعف نفسها، وتتطرف فى نوع من رفع الثمن بصورة مبالغ فيها. وما أن تتصل فيما بينها أو تتقاطع يمكن لنا أن نرى فى هذا التضاعف تعددًا فى الأصوات – أكثر من أنا متغيرة فى الأنا الواحدة، إلخ. وإذا كانت اللغة كما ورد فى مواضع أخرى[1] تعد فى حد ذاتها نوعًا من الاختزال التصويرى العفوى والمبهم، وبالتالى "الطبيعى" والساذج فإن تعدد أنواع الاختزال يمكن أن يحملها التناغم المتنافر لأصوات شتى. والتفكيكية فى هذه الاختزالات كلها أكثر من لغة واحدة، بل أكثر من صوت واحد ...

- أتساءل فى حلم يقظة غالبًا «كم مرة؟» عن شىء أو آخر فى حياتى. وكم مرة فعلت ذلك؟ وكم مرة حدث ذلك لى؟ وكم مرة عدت إلى دارى؟ وكم مرة توقفت أو لم أتوقف فى إشارة حمراء؟ وكم مرة مارست الحب؟ وبدأت ندوة أو ألقيت محاضرة؟ (وأترك لك مضاعفة سلسلة الأمثلة المحتملة، إلا أنك تعلم أنى أطرح على نفسى هذه التساؤلات مرارًا وتكرارًا). وكم مرة قلت كلمة ما أو كتبتها؟ وها نحن نغير نسق التكرار، لأن الكلمات نفسها تفتح مجالاً جديدًا للتكرار، والـ "و" نفسها كلمة. فمثلاً، كم مرة استخدمت كلمة "تفكيكية" (أو تحاشيتها، وهو نوع آخر من الاستخدام) فى كلامى أو كتاباتى؟ وكلمة "و"؟

(1) Jacques Derrida, Introduction à "L'origine de la géographie" de Husserl (Paris: PUF, 1962), p. 56 ff.

- وكم هى مرحة! هل هى مرحة؟ وهى لا تكف عن خلط الإشارات اللغوية-الفلسفية (انظر تلك الأشياء عن هاسرل)، إلخ، وحسن الظن بالناس والأسلوب السردى فى تبادل الحوار الخيالى، كأن بينها همزة وصل. سبل غريبة...

- ولكن هل ستحتفظ بعنوان "التفكيكية و..." (Deconstruction et ...) بالفرنسية؟ أليست اللغة الوحيدة التى تنطق الـ "و" فيها بنطق يماثل الرابطة "يكون" (est)؟ أولاً لا شىء يمكن أن يقال عن "التفكيكية و..." دون الإيحاء بمسلمة تعريفية من نوعية "التفكيكية هى...". ومرة أخرى الـ "و" تعنى شيئًا (تامًا أو ناقصًا)، بل "شىء" (etwas) (ملزم، غير ملزم، وصل، فصل، تضاد، إضافة، تتمة، تكملة، إلخ) وبالتالى شىء ينبغى أن نقول عنه «هذا...»، «هنا "و"»... وهاسرل يذكرنا بإمكانية صوغ اسم. بل إن بين الـ et وشبيهه فى النطق est نشأت صلة ملتبسة على الساحة الفرنسية، وبالتالى توقيع غامض وغير قابل للترجمة (غير عادى وغريب على كل الوظائف المعرفية والحقائق) للتفكيكية. ذلك أن التفكيكية أو ما يطلق عليه هذا المسمى تبدأ بالشك فى سؤال "ما هى؟"، السؤال الذى يضع نفسه تحت سلطة الـ "يكون"، أى تحديد الوجود، وجود يصاغ على أساس الصيغة الدلالية أو المضارع من "كان". ومن وجود (l"étant) هذه الـ "يكون" (أو الوجود كشىء بصورة عامة) ينتظم وجود أساسى أو ظواهرية سامية تسود رأسيًا من حيث المبدأ هرم صور الوجود وأنواع الظواهرية أو ما يعرف بأفرع المعرفة الإقليمية. وبوضع هذا المخطط التراتبى موضع التساؤل، بإزاحته دون تشويهه فإن "التفكيكية" أو ما يطلق عليه هذا المسمى تفسح مجالاً لتنظيم آخر لصلات

(ليست بالضرورة هرمية) بين سلسلة أحرف العطف التي تنتظم "المناطق" (وهو مسمى لابد من إعادة النظر فيه) المذكورة أفقيا والنظام الوجودى-الظواهرى للـ "يكون". لذا فليس ثم موسوعة ولا فرع معرفى للتربية و"المنطق الأكبر" للجامعة لا يسمح لنفسه بالتفكيك. وما إن يؤثر على التراتبية الوجودية حتى تصيب تفكيكية ما كل شيء وتزيح الهوية الذاتية لـ "يكون" و"و".

- النسق التقليدى الذى يفسد حتى في مبدأه التراتبى هو النسق الذى يلحق الـ "و" بالـ "يكون". ويعطيه هاسرل شكلاً مكثفا في الملحق ١ من "المنطق الشكلى والمتسامى"(١). يقول إن صيغ العلاقة العطفية (علاقة الـ "و" والـ "أو" (die des Und und Oder) ليست لها الصلة المتميزة بالحكم. و"نمط اتصال" الرابطة أو مرة أخرى "صيغة الكينونة" (die Ist-form) هى "الصيغة الوظيفية" الأفضل بالنسبة لهذا الحكم. فهو «يكرس الأعضاء أعضاء في الكل الافتراضي (des Satzganzen)». وأعد قراءة منطق هذه الفقرة. ففيها يميز هاسرل بين ما هو قائم على أحد الجانبين (Einerseits) أى الـ "و" وما هو قائم على جانب غيره (Ander-seits) أى الـ "يكون". إلا أن هذا ليس فيه اتساق أفقي ولا قابلية قياس. وبالنسبة لأى منطق أو وجود أو ظواهرية ما هو كائن على جانب الـ "و" يتبع ما هو كائن على جانب الـ "يكون". تقليدى. وهذا هو الموضع الإستراتيجى الأكثر حسمًا بالنسبة للتساؤلات "التفكيكية" مع ما يتبع ذلك من إزاحات في علاقات "التفكيكية و..." حسب كل "المجموعات" اللغوية التى استدعيناها فى البداية.

---

(1) Formale und transcendentale Logik (Niemeyer. 1929). Beilage I. §5. p. 264.

- إذن فما معنى "التفكيكية و... إلخ"؟

- لا شيء قبل وضعها فى جملة بالطبع أو فى خطاب منظم. ولنر الآن التفكيكية بصيغة المفرد - هل يعرف أحد معنى ذلك؟ وألم تكن المسألة مسألة عودة لنقطة "الفكر" حيث يجرى "التفكير" فى "فكرة" لا يعنى البدء بها أو الختام شيئًا؟ ومعجم لفظ "فكر" (فِكر، فكَّرَ، تفكير، فِكرة) لا يتحدد ولا يتخذ معناه إلا من نقطة أصل الدلالة، المعنى، أى حيث ترد الدلالة واللا دلالة، المعنى واللا معنى وتتجاوران وتتصلان وتنفصلان (الـ "و" والـ "أو") معًا. معًا وكل على حدة. ولكن أليس هذا لايزال أكثر ضرورة بالنسبة لـ "التفكيكية و... × (أى شىء غيرها)"؟ ذلك أن الآخر بالنسبة للتفكيكية، وأقصد الآخر بكل صوره، النقيض، القرين، الصديق، العدو، المكمل، التابع، يتأثر بالضرورة نفسها: يسمح لنفسه بأن يختزل، أى يعاد إلى النقطة التى لا تعنى فيها شيئًا أو لم تعد. كما أن "و" لا تعنى شيئًا. ولم يجانب الصواب هاسرل فى قوله إنها إحدى الصيغ "الناقصة"، حتى إن لم نتبعه فيما يعمل بنقصها.

- إذن ألن يكتب أحد الناس يومًا تاريخ الـ "و"؟ ألن يكتب أحد عن منطقها أو نسقها أو حتى فكرة النسق نفسها، عن تعدديتها المنظمة، عن توافقها، عن السابقة "syn" (cum, avec, apud, hoc, with, mit) التى تمثل إما نمطًا أضيق أو العكس، فئة أقوى من الأدوات kai, and, und, e, et, et cetera يمكن للمرء أن يقولها أيضًا عن etcetera, even (etiam), also, even. من ذا الذى سيكتب يومًا تاريخ تصنيف كافة قيم الـ "و" - التى نجد بينها فكرة النسق التصنيفى: التصنيف التراتبى أو غير التراتبى، بالفصل،

بالوصل، بالتجاور، بالتضاد (وبالتالى بالموضع أولاً)؟ وإذا كـان لـدى التفكيكية شىء تقوله فى فكرة تاريخ كهذا، عن إمكانيته أو عن اسـتحالته فمن الذى سيكتب يومًا تاريخ الـ "و" التى لن تكون عينت التفكيكية "و" × (× يشير إلى عديد من الأشياء المجهولة) ولكنها اتصلت بها أو جاورتها أو انفصلت عنها؟ وقبل الحلم بهذا التاريخ على المرء أن يتحـرى عـن نسقه. ولكن ما النسق؟ على الأقل نظام عطف إلا أنه نظام يظـل شـكلاً محددًا فى تاريخ "أدوات العطف" كافة و"المجموعات" المتـسقة الممكنـة كافة. فهناك "و" و"و" وهناك "تفكيكية" و"تفكيكية". والـ "و" نفـسها لـيس بوسعها أن تلم شتات نفسها؛ فهى تفشل، لكن هذه فرصتها، لأن تتوحد مع ذاتها، تفكك نفسها أو تسمح لنفسها بالتفكك، ضد إرادتها، والتفـسخ بمـا يجرى لها، ما يليه أو يسبقه، ما يرد عليها من مكان آخر ("... و ×") أو من سلسلة أحرف العطف (و... و... و... إلخ) المتجانـسة أو المتباينـة ذاتها ...

- أنت تحتمى ربما لضيق الزمان والمكان بهذه الكلمة الضئيلة "و". ويبـدو الملاذ آمنًا، والصياغة مقتضبة وبالتالى قوية. وقبل الطواف حـول الـ "يكون" أو سؤال "ما هى؟"، قبل تاريخ الفلسفة باعتباره علم الوجود، قبـل التعريف الفلسفى للتفكيكية ("التفكيكية كذا أو كـذا أو لا شـىء أو كـل شىء"، إلخ)، قبل التفكير فى التفرقة الصعبة بين الـ "يكون" النظريـة أو التقريرية أو الوصفية والقوة التعبيرية لخلق الحدث، قبل حتـى الحـدث قبل الأدائى، قبل أى توقع وتعبيرية ممكنة، سيكون هناك - كلمة أقـصر حتى من **est** فى الفرنسية على الأقـل - شـبيهتها **et** (بحـرف أقـل).

وبدون "معنى" حرف عطف ما لا شيء يحدث، لا ربط ولا فصل، لا نتيجة ولا تتابع، لا وصل ولا فصل، لا ربط ولا تضاد، لا تحالف إستراتيجى ولا اصطفاف، لا معية ولا استغناء ولا اقتران ولا استثناء ولا عدم، إلخ.

- لو كان علينا أن نصوغ لكى نتحرك بسرعة (والتفكيكية تدعو للتفكير فى الاقتصاد وبالتالى السرعة) فلابد أن نقول المزيد عن قانون ما يبدو أنه يحكم كل علاقة من نوعها: "التفكيكية و ..." وإن صح افتراضى، وإن كان فيه أى قانون، فبوسعنا أن نسجل تكرارًا، سلسلة مقننة من التكرارات لابد لكل منها أن يكون نموذجا لكل ما عداه. وفى كل مرة أقول "التفكيكية و × (مهما كان المفهوم أو التيمة)" فهو تمهيد لتقسيم مفرد يجعل من هذه الـ × استحالة تصبح إمكانيتها الوحيدة، فلا يعود بين الـ × الممكنة والـ × "نفسها" المستحيلة شىء سوى علاقة تماثل لفظى علينا أن نعلله (فلسفيا هذه المرة تبعا لمبدأ العقل التى ينطوى عليها كل مسعى للتفسير أو التعليل، إلخ). فالإشارة مثلاً إلى الشروح الواردة فى الكتب أو قاعات الدرس أو إلى ابتكار (وبالتالى حدث) أو موهبة أو اعتذار أو كرم ضيافة أو حتى الموت (وبالتالى أشياء عديدة أخرى) لا تكون ممكنة إلا باعتبارها مستحيلة، باعتبارها غير ممكنة، أى غير مشروطة. وإذا اقتنع أحدهم بهذه الشروح التى لا يسعنا أن نكررها فى هذا المقام فما من صلة بين الـ × والـ × (**gift** و **gift**، **pardon** و **pardon**، إلخ)، بين الـ × باعتبارها ممكنة والـ × باعتبارها مستحيلة سوى التماثل اللفظى، وبالتالى لا صلة دلالية أو ترادفية، صلة بدون صلة. هناك **gift** (هدية)

و gift (موهبة)، استخدامان متباينان للفظ واحد، ولكن على الـرغم مـن عدم المقايسة فلابد من أن نعلل هذا التماثل اللفظى. فهو ليس مـن قبيـل المصادفة، فأحد المفهومين يحمل مسمى الآخر نفسه لأنه هدفه أو تـوتره المفرط (فالموهبة الوحيدة، الابتكار الوحيـد، الاعتـذار الوحيـد، كـرم الضيافة الوحيد، التى تستحق أسماءها هى الموهبة، الابتكار، الاعتـذار، كرم الضيافة غير الممكن). هذا عندما تكون هناك "تفكيكية و ×"، ولكـن "× و ×" أولاً ثم "تفكيكية وتفكيكية".

- هل صح فهمي؟ إذن فهناك شيء يشبه القاعدة، إجراء مميز فى تفكيكيـة لكنها ليست نهجًا ولا تقنية ملائمة، بل حدث أو أسلوب. وتكـرار شـبه القاعدة هذه (قاعدة بدون قاعدة لأن المثال فى كل مرة مختلـف تمامًـا) يحدث غالبًا من خلال نوع من الوصل الفاصل فى قلب كل ذرة تصورية أو شفهية: هذا وهذا، هذا بدون هذا، هذا باستثناء هذا، حـب و(بـدون) حب، وجود و(بلا) وجود، إيمان و(بلا) إيمان، عفـو و(بـدون) عفـو، موهبة و(بلا) موهبة، فيتفكك الشيء باسم نفسه، أو بالأحرى باسـم مـا يصبح شبيهه اللفظى المختلف تمامًا. والـ "و" حينئذ تدل على الاخـتلاف واللا اختلاف. فهناك تفكيكية وتفكيكية.

- لا ينبغي للمرء أن يقول (أنا أحاول ألا أقول) "تفكيكية" بـصيغة المفـرد. ومع ذلك فلو كانت التفكيكية بصيغة الجمع دائمًا، لو لم تكن هناك سـوى تفكيكيات، فالتساؤل السقراطى يظل قائمًا: ما الذى يجمع بينها؟ ما الـذى يجعل من هذه التفكيكيات تفكيكيات تستحق أن تحمل مسمى واحدًا حتـى إن كان بصيغة الجمع؟ ما الذى يعلل مسمى "تفكيكية"؟ ما لم يسأل المـرء

نفسه "مَن" الذى يعلل هذا المسمى، من الذى يسمح به، ما التوقيع الأمثل؟ كل ما طرحنا من تناقضات الـ "و" تعاود الظهور بين كل حدث (تفكيكى) وتوقيعه (التفكيكية وأنا، وأنا، وأنا). سؤال عن اسم العلم. كان عن موضوع اسم العلم، بل أيضًا عن القول المأثور والحادث المؤسف، وأنه تحدث قبل فترة عن "مسرح" ما للـ "و"...[١]

- وأضيف شيئًا واحدًا قبل أن أنسى، وهو أن التفكيكية ليست فقط بصيغة الجمع، ممكنة ومستحيلة معًا، لأن الممكن كغير الممكن. وهى تأخذ فى الحسبان "و" كل الإضافات وكل "الملحقات ذات الخطر" وكل التراتبيات التى تعمل خفية فى النسق الحسابى والتقابلى لحرف العطف. كما تحاول أن تفكر فى "و" الغلو الغامض، الـ "و" التى تضع النسق الجمعى على طريق الانتشار. والـ "و" الانتشارية هى الـ "**plus d'un**"[٢] والـ "أكثر من صوت واحد"[٣]، الـ "أكثر من لغة واحدة"[٤] والـ "أكثر من اثنين"[٥] والـ "أكثر من ثلاثة"[٦]، إلخ.

---

(١) «روميو وجولييت، عطف رغبتين هما مأثوران ولكنهما ارتبطا معًا ... حرف العطف، مسرح هذا الحرف، كثيرًا ما قُدم وأعيد تقديمه باعتباره مشهد حدث اتفاقى لمفارقة عارضة: الموعد الغرامى الذى أخفق، الحادث المؤسف، الرسالة التى لا تصل لوجهتها ...»

)Jacques Derrida, "L'aphorisme à contretemps", in Psyché: Inventions de l'autre (Paris: Galilée, 1987, p. 522 .(

(٢) هامش للمترجم إلى الإنجليزية. "plus d'un" يمكن ترجمتها بمعنى "أكثر من واحد" وبمعنى "لم يعد أى ...".

(٣) انظر مثلا الكلمات الأخيرة فى (Psyché: Inventions de l'autre, p. 61): "لا يحدث هذا إلا بأصوات عدة ...".

(٤) عندما يظهر التعبير more than one language كتعريف ساخر للتفكيكية فى Mémoires for Paul de Man (Columbia University Press, 1986 ص١٥ يعقبه سؤال تتردد أصداؤه هنا: «كم جملة يمكن صوغها بالـ "تفكيكية"؟»

(٥) لا سيما حول سؤال الطرف الثالث. انظر Adieu à Emmanuel Lévinas (Paris: Galilée, 1997), passim, p. 63 ff. (trans. Michael Naas and Pascale-Anne Brault, Stanford University Press, forthcoming.

(٦) عن ما وراء الثلاثة، وعن الصلة بين الثلاثة والأربعة انظر Dissemination, passim.

- نعم، ودائمًا نعم باعتبارها التوقيع باسم علم، توكيد يعد بتكـــرار نفـــسه، بتوكيد وتوثيق نفسه، وبالتالى بتذكر ونسيان نفسه لكى يعاود التوقيع فـــى كل مرة (نعم، نعم، نعم)، ولابد أن نضيف نعمًا لقائمة هـــذه المفـــردات الصغيرة التى تنسل وتندس بين التفكيكية وأى × ممكن.

- نعم ولا إذن! وإلا وبدون الـــ لا (**sinon, et sauf le non**) تستحيل الـــــ نَعم. فتقول نعم ولكن لا أيضًا، أليس كذلك؟

- نعم، نعم، ونعم ...

ترجمه إلى الإنجليزية جيوفرى بننجتون

المصادر والمراجع

Borges, Jorge Luis (1973), *A Universal History of Infamy*, trans. Norman Thomas di Giovanni (London: Allen Lane).
—— *Ficciones*, trans. Anthony Kerrigan *et al.* (London: Everyman's Library).
Derrida, Jacques (1962), *Introduction à 'L'origine de la géometrie' de Husserl* (Paris: PUF) [trans. John P. Leavey, Jr., University of Nebraska Press, 1978].
—— (1972), *La différance*', in *Marges: de la philosophie* (Paris: Minuit) [trans. Alan Bass in Margins of Philosophy (Brighton: Harvester, 1982)].
—— *La dissémination* (Paris: Seuil, 1972) [trans. Barbara Johnson (University of Chicago Press, 1981)].
—— (1984), *Otobiographies: l'enseignment de Nietzsche et la politique du nom propre* (Paris: Galilée) [trans. T. Keenan and T. Pepper, 'Declarations of Independence'. New Political Science, 15 (1986), 7–15].
—— (1986), *Memoires for Paul de Man*, trans. Lindsay, Culler and Cadava (New York: Columbia University Press).
—— (1987), Psyché: Invention de l'autre', in *Psyché: inventions de l'autre* (Paris: Galilée), pp. 11–61.
—— (1992), L'aphorisme à contretemps' (*Psyché*, pp. 519–33) [trans. Nicholas Royle in D. Attridge, ed. *Acts of Literature* (London: Routledge), pp. 414–33].
—— (1995), *Mal d'archive: une impression freudienne* (Paris: Galilée) [trans. Eric Prenowitz (University of Chicago Press, 1995)].
—— (1997), *Adieu à Emmanuel Lévinas* (Paris: Galilée 1997) [trans. Michael Naas and Pascale-Anne Brault (Stanford, CA: Stanford University Press)].
Foucault, Michel (1966), Les mots et les choses: une archéologie des sciences humaines (Paris: Gallimard), p. 7 [trans. anon., *The Order of Things: an Archeology of the Human Sciences* (London: Tavistock, 1974)].
Husserl, Edmund (1970), *Logical Investigations*, trans. J. N. Findlay, 2 vols (London: Routledge). *Formale und transzendentale Logik* (Niemeyer, 1929) [trans. Dorion Cairns (The Hague: Martinus Nijhoff, 1969)].
Khemir. Mounira (1997), *Retraits de l'ànima: fotografía africana* (Barcelona: Fondació la Caixa).

معجم المصطلحات الواردة بالكتاب

التجريد الدّلالىّ (تجريد المصطلح من دِلالاته الشائعة)	**anasemia**
نقيض	**antonym**
الشّك	**aporias**
الثّمل (السُّطَل)	**being high**
الاستعمال المجازىّ للكلمات	**catachresis**
تقريرىّ	**constative**
تقريريّة (لغة ~)	**constative language**
الدّراسات الثقافيّة	**cultural studies**
تفكيك / التفكيكيّة	**deconstruction**
الإرجاء	**différance**
التغذيَة الاسترجاعيّة	**feedback**
الحركة النسائيّة	**feminism**
قصصىّ / خيالىّ	**fictional**
الاختلاف بين الجنسين	**gender difference**
التأويليّة	**hermeneutics**
نصّ تشعُّبىّ	**hypertext**
اصطلاحيّة	**idiomaticity**
استيعاب	**interiorization**

interpretation	تفسير
logocentrism	مَركَزيّة الصّوت
meta-language	اللغة الشارحة (التعريفيّة: لُغة تُستعمَل فى التعريف بلُغة غيرها)
mutatis mutandis	مع ما يَلزَم من تَغييرات
neologism	مُصطلَح جَديد
performative	أدائىّ
phenomenology	علم الظواهر
portmanteau	لَفظ مكوَّن من مقطَعين من لَفظين مُختلفين
pre-originary	قَبلىّ، استنتاجىّ، سابق على التجربة
presence	الحاضر
recontextualization	تَغيير السياق
referent	المُشار إليه
self revelation	المكاشفة الذاتيّة
spectralization	إضفاء الطابع الافتراضىّ
tabloid journalism	الصّحافة الشعبيّة
teleology	الغائيّة
transcedental	فائق
transfiguration	التّجلّى
truisms	مأثورات

المساهمون فى سطور:

- **ديريك أتريدج** أستاذ بحوث بجامعة يورك. وهو معد كتاب Acts of Literature (١٩٩٢) لجاك ديريدا وألف وأعد أعمالاً عدة عن الشعر، التفكيكية، جيمس جويس، أدب جنوب أفريقيا.

- **جيوفرى بننجتون** أستاذ الفرنسية بجامعة ساسكس التى يتولى بها أيضًا منصب مدير مركز الفكر الفرنسى الحديث. وله أعمال عن جاك ديريدا منها Jacques Derrida (١٩٩١، كتبه مع ديريدا نفسه)، و Interrupting Derrida (٢٠٠٠).

- **ديفيد بوثرويد** يعمل بتدريس الدراسات الثقافية بجامعة تيزسايد، وهو محرر ومشارك فى تأسيس Culture Machine (http://culturemachine.tees.ac.uk) ونشر إسهامه فى النظرية الثقافية والفلسفة فى مجموعات مقالات ومجلات علمية عدة. وله كتاب قيد الإعداد بعنوان Culture on Drugs: Narco-Cultural Studies of High Modernity.

- **تيموثى كلارك** يعمل بالتدريس بجامعة دورهام، ويعمل فى النظرية الأدبية لا سيما الشعر الرومانسى وبعد هايدجر. ومن أعماله كتاب Derrida, Heidegger, Blanchot (١٩٩٢)، Theory of Inspiration (١٩٩٧).

ويعكف حاليًا على دراسة لشعر هايدجر، ويشارك فـــى تحريـــر مجلـــة أوكسفورد الأدبية Oxford Literary Review.

- **جاك ديريدا** أحد أخلص مستخدمى "التفكيكيات" منذ أكثر من خمس وثلاثين سنة، إلا أنه ليس موجهًا لها ولا يريد أن يقدم دليلاً لها.

- **دايان إيلام** أستاذ الأدب الإنجليزى والنظرية النقديـــة والثقافيـــة بجامعـــة كارديف. ومن أعمالهـــا Feminism and Deconstruction (١٩٩٤)، Romancing the Postmodern (١٩٩٢)؛ وشاركت روبن ويجمان فى إعداد كتاب Feminism Beside Itself (١٩٩٥).

- **مود إلمان** مدرس وزميل اللغة الإنجليزية بكلية كينجز بكامبريدج، ومـــن أعمالها The Hunger Artists: Starving, Writing and Imprisonment (١٩٩٣)، وهى معد Psychoanalytic Literary Criticism (١٩٩٤).

- **رودلف جاشيه** أستاذ الأدب المقارن بجامعة نيويورك ببافالو، ومن أعماله Die hybrid Wissenschaft (١٩٧٣)؛ System und Metaphorik in der Philosophie von Georges Batalle (١٩٧٨)؛ The Train of the Mirror: Derrida and the Philosophy of Reflection (١٩٨٦)؛ Inventions of Difference: On Jacques Derrida (١٩٩٤)؛ The Wild Card of Reading: On Paul de Man (١٩٩٨)؛ Of Minimal Things: Studies on the Notion of Relation (١٩٩٩). ويعكف حاليًا على إنهاء دراسة مطولة عن الأخلاق عند كانط.

• **بجى كاموف** أستاذ الفرنسية والأدب المقارن بجامعة ساثرن كاليفورنيا (لوس أنجلوس). ومن أحدث أعمالها **The Division of Literature, or the University in Deconstruction** (١٩٩٧). وترجمت عددًا من الأعمال والمقالات لديريدا، وتولت إعداد كتاب: **A Derrida Reader: Between the Blinds** (١٩٩٢).

• **ج. هيليس ميلر** أستاذ الإنجليزية والأدب المقارن بجامعة كاليفورنيا بارفن، وله مؤلفات عدة ومقالات عن أدب القرنين التاسع عشر والعشرين وعن النظرية الأدبية. ومن أحدث أعماله **Reading Narrative** (١٩٩٨)، **Black Holes** (١٩٩٩).

• **كارولين رونى** مدرس الإنجليزية وعضو مركز بحوث الاستعمارية وما بعد الاستعمارية بجامعة كنت. وله مؤلف تحت الطبع بعنوان **Literature, Animism and Politics**.

• **نيكولاس رويل** أستاذ الإنجليزية بجامعة ساسكس، ومن مؤلفاته **Telepathy and Literature** (١٩٩١)، **After Derrida** (١٩٩٥)، **The Uncanny** (تحت الطبع)، و **An Introduction to Literature, Criticism and Theory** (بالتعاون مع أندرو بينيت، ط٢، ١٩٩٩). ويشارك في تحرير **Oxford Literary Review**.

• **روبرت سميث** زميل بكلية أول سولز بأوكسفورد. وفي تلك الفترة (١٩٩٠-١٩٩٨) نشر نصوصًا عدة يستكشف فيها نصوصًا أخرى لفرويد وباسكال وويم وندرز وبرن وهايدجر وغيرهم، ومنها كتاب عن ديريدا بعنوان **Derrida and Autobiography** (١٩٩٥). وهو المحرر التنفيذي

لمجلة Angelaki ومحرر سلسلة كتب أنجيلاكى المعروفة بعنوان Angelaki Humanities. ويعكف حاليًا على إنهاء كتاب بعنوان Remains Unknown: Forms of Death in Literature, Freud and Philosophy.

• غاياترى شاكرافورتى سبيفاك أستاذ العلوم الإنسانية بجامعة كولومبيا. ومن أعمالها Myself Must I Remake (١٩٧٤)، In Other Worlds (١٩٨٧)، The Post-Colonial Critic (١٩٨٨)، Outside in the Teaching Machine (١٩٩٣)، A Critique of Postcolonial Reason Red Thread (١٩٩٩)، (تحت الطبع). وترجمت Of Grammatology لديريدا (١٩٧٨) و Imaginary Maps لمهاسويتا ديفى (١٩٩٤) و Breast Stories (١٩٩٧) و Old Women (١٩٩٩).

• روبرت ج. يانج أستاذ الإنجليزية والنظرية النقدية بأوكسفورد وزميل بكلية وادام. ومن مؤلفاته White Mythologies: Writing History and the West (١٩٩٠)، Colonial Desire: Hybridity in Culture, Theory and Race (١٩٩٥)، Torn Halves: Political Conflict in Literary and Cultural Theory (١٩٩٦)، Postcolonialism: An Historical Introduction (٢٠٠٠). وهو محرر Interventions: International Journal of Postcolonial Studies.

المترجم فى سطور:

د. عبدالوهاب علوب

أستاذ مساعد اللغة الفارسية وآدابها بكلية الآداب بجامعة القاهرة، حاصل على درجة الدكتوراه من جامعة ميشيجن (آن آربر) وله عديد من المؤلفات في تخصصه وعدد وافر من الترجمات عن الإنجليزية والفارسية والطاجيكية. ومن أبرز مؤلفاته "الأدب الفارسى الحديث والمعاصر"؛ "المسرح الإيرانى"؛ "نهاية العالم"؛ "إنجيل أمريكا"؛ معجم "الواعد" (فارسى-عربى)؛ معجم "الفارس" (عربى- فارسى)؛ معجم "ألفاظ التراث" (إنجليزى-عربى-إنجليزى). ومن ترجماته عن الإنجليزية "ديانة الساميين"؛ "العمارة الإسلامية فى مصر"؛ "الإسلام فى البلقان"؛ "ثقافة العولمة"؛ "فعل القراءة"؛ "السياسة الخارجية الأمريكية ومصادرها الداخلية"؛ "قصة الثورة الإيرانية"؛ "أسفار العهد القديم فى التاريخ"؛ "مصادر دراسة التاريخ الإسلامى"؛ "الموجة الثالثة: التحول الديمقراطى فى أواخر القرن العشرين"؛ "القوى العظمى: التغيرات الاقتصادية والصراع العسكرى من ١٥٠٠ الى ٢٠٠٠"؛ "نون والقلم"؛ "تاريخ المغول"؛ وعن الفارسية "أسمار الببغاء"؛ "تاريخ الجزيرة العربية والإسلام"؛ "حكايات إيرانية"؛ وعن الطاجيكية "الطاجيك فى مرآة التاريخ" وغير ذلك.

التصحيح اللغوى: محمد المصرى

الإشراف الفنى: حسن كامل